

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Doctorado en Literatura Latinoamericana

Formas bajo sospecha...

Cartografías del delirio, el arte y la escritura durante el siglo XX en Latinoamérica

Celiner de Jesús Ascanio Barrios

Tutor: Julio Ramos Arroyo

Quito, 2020



Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Celiner de Jesús Ascanio Barrios, autora de la tesis intitulada “Formas bajo sospecha... Cartografías del delirio, el arte y la escritura durante el siglo XX en Latinoamérica”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Doctora en Literatura Latinoamericana en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

02 de junio de 2020

Firma: Celiner Ascanio

Resumen

Una cartografía del delirio, el arte y la escritura en Latinoamérica constituye un mapa a partir del cual podemos ir rastreando ciertas producciones estéticas que tienen lugar durante el siglo XX en Brasil, Cuba, Chile y Venezuela. Hemos catalogado estas producciones como *formas bajo sospecha* por cómo se sitúan *entre* los campos de la psiquiatría, el arte y la literatura y por lo problemática que resulta su recepción dentro de estos mismos campos. Son, además, formas *bajo sospecha* porque han sido creadas por pacientes en contextos psiquiátricos, de indigencia o de exclusión. Artefactos problemáticos, también, en cuanto a su categorización como obras y a su principio de autoría. De ahí, de esa problematización, nos interesa, más que un análisis sobre la historia de la locura o de la psiquiatría en relación con la literatura y el arte, leer dichas producciones desde su lenguaje, es decir, desde lo que *dicen* sobre una experiencia de vida que se inscribe en formas que poseen una lógica delirante. Se trata de la estética entendida desde su origen etimológico, de la *aisthesis* como facultad de percepción de los sentidos y como objetivación de determinados modos sensibles. También se trata del delirio como síntoma de una catástrofe interior en el que se percibe una fragmentación. De esta manera, nuestro objetivo es marcar una ruta de existencia de estas producciones en Latinoamérica, pero también leerlas desde lo que constituyen como artefactos culturales generadores de una *productividad estético-delirante*, entendida esta categoría como una en la que el significado se deshace para abrir paso a una generación de sentidos que pone en evidencia aquello que el lenguaje puede decirnos en otras claves y mediante la problematización que permite lo estético.

Palabras clave: delirio, arte, escritura, productividad estético-delirante, Latinoamérica, siglo XX

A quienes el tiempo y las circunstancias
les dejaron las marcas de una experiencia que se trasformó lenguaje.

A quienes no pudieron con las palabras y quedaron en silencio.

A Martín y a Juan Andrés, por supuesto...

Agradecimientos

A mi tutor Julio Ramos por sus conversaciones y su conocimiento. Por su entusiasmo, paciencia y amistad.

A Eleonora Cróquer Pedrón, amiga y colega, por sus aportes y esos diálogos tan cercanos, aun desde la distancia.

A la gente de Valencia, la de Venezuela, por su infinita generosidad en la conformación del archivo *Nanacinder*: Pedro Téllez Pacheco, Javier Téllez Pacheco, Carlos Rojas Malpica y Francisco Martínez.

A Cristóbal Deffit por sus apasionadas conversaciones y por su *Momento Narrativo*.

A Julio Loaiza y a Nayra Pérez por formar parte de este proceso con sus contribuciones materiales y su empuje de siempre.

A Fernando Balseca por todo su apoyo en lo académico y en lo personal.

A Cristina Burneo y a Santiago Cevallos por sus lecturas y sugerencias tan acertadas.

A la Universidad Simón Bolívar de Venezuela por apoyar este proyecto en una primera fase, y a la Universidad de las Américas por hacerlo en la segunda.

A la Universidad Andina Simón Bolívar por todas las oportunidades, por ser casa académica y también cálido hogar.

A mi familia.

Tabla de contenidos

Figuras.....	13
Introducción.....	17
Capítulo uno Las lógicas del sentido: lenguaje, caso y escucha (Mapa uno)	25
1. La lógica del sentido.....	25
2. Las lógicas del delirio.....	31
3. Un lenguaje hecho a pedazos.....	40
4. Del caso: más allá del paciente, el autor y la obra	49
5. Ante los texto-caso, la escucha	53
Capítulo dos Breve arqueología de la psiquiatría, el arte y la escritura. Casos Brasil y Venezuela (siglo XX) (Mapa dos)	59
1. Sección de Terapia Ocupacional y atelier de arte del Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II, Rio de Janeiro 1946-1974	61
2. Entre la psiquiatría y el arte. Antes y después del atelier	66
3. Arte primitivo, art brut, outsider art	70
4. Del archivo de la psiquiatría en Carabobo, Venezuela	77
5. El trazo hacia el arte: El Techo de la Ballena y Javier Téllez	88
6. <i>Nanacinder. Vocero de la Colonia Psiquiátrica de Bárbula</i> (1954-1962)	100
7. Primer taller de poesía de la Colonia Femenina de Auyare (septiembre-noviembre, 1982)	106
8. <i>Momento Narrativo</i> (Venezuela, 1998-2010).....	112
9. El trazo hacia la antipsiquiatría.....	114
Capítulo tres Casos de escritura: la palabra y el encuentro con lo Real (Mapa tres)....	119
1. Escritura de la experiencia: <i>Nanacinder, En la Colonia Psiquiátrica y Momento Narrativo</i>	120
2. Palabra creada, palabra re-creada y palabra desbordada	123

3. ¿Ruptura sintáctica o <i>collage</i> ? El texto recibibile	133
4. La repetición	135
5. La asintaxis	137
6. Narrativas de la experiencia en los textos-caso	140
7. Archivo de escrituras	148
Capítulo cuatro Hablar como si se escribiera. Dos casos de transcripción: <i>O falatorio</i> , de Stela do Patrocínio y <i>El Padre Mío</i> (Mapa cuatro)	157
1. Hablar, grabar, escribir: <i>letras bajo sospecha</i>	157
2. La escucha hospitalaria.....	161
3. Dos escuchas, dos propuestas	164
4. <i>O falatorio</i> de Stela	172
5. <i>El Padre Mío</i> , por el Padre Mío	180
Capítulo cinco Fragmentos y restos visuales como formas de sentido: Fernando Diniz, Arthur Bispo do Rosário y Nicolás Guillén Landrián (Mapa cinco)	187
1. Intervalo uno: Fernando Diniz y la construcción del espacio-tiempo.....	190
2. Intervalo dos: Arthur Bispo do Rosário, escucha y productividad	209
3. Intervalo tres: Nicolás Guillén Landrián y las imágenes bajo sospecha	227
Conclusión (Mapa-frontera o como si de un epílogo se tratara)	241
Obras citadas	245

Figuras

Figura 1. Capturas del filme <i>La pared de las palabras</i> (Pérez 2014).....	41
Figura 2. Capturas del filme <i>La pared de las palabras</i> (Pérez 2014).....	42
Figura 3. Esculturas de Juqueri (Fioravanti 2016).....	67
Figura 4. Taller de artes en la década de 1950 (Fioravanti 2016).....	69
Figura 5. Portada del catálogo de la exposición <i>9 artistas de Engenho de Dentro de Rio de Janeiro</i> (Fundação Bienal de São Paulo, 2012)	69
Figura 6. Prefacio a <i>Expresiones de la locura. El arte de los enfermos mentales</i> (Prinzhorn 2012, 31-2; énfasis añadido).....	73
Figura 7. Esquema de las tendencias configurativas (Prinzhorn 2012, 49)	73
Figura 8. Parte de la Colección de Prinzhorn (2012).....	76
Figura 9. “Locos de Valencia”, Arturo Michelena, 1878 (Téllez Carrasco 2005, 7).....	81
Figura 10. Fotografías de locos, de Andrés Díaz (Téllez Carrasco 2005, 137)	82
Figura 11. Fotografías de locos, de Andrés Díaz (Téllez Carrasco 2005, 138)	82
Figura 12. Memoria de las Jornadas Dr. Teodoro Rísquez Figueroa Conmemorativas del XV Aniversario del Capítulo Carabobeño de la SVP. Valencia 27 y 28 de Julio de 1973 (Téllez Carrasco 2005, 94)	84
Figura 13. Memoria de las Jornadas Conmemorativas de los XX Aniversario del Capítulo Carabobo Aragua de la SVP La Literatura y su Frontera Psicopatológica. Valencia, 20 y 21 de octubre de 1978 (Téllez Carrasco 2005, 97)	85
Figura 14. Jornadas en Homenaje al “Dr. José Solanes V”. Años Conmemorativas del XXV Aniversario del capítulo Carabobeño de la Sociedad Venezolana de Psiquiatría Bicentenario del Natalicio del Libertador. Valencia, 28 y 29 de octubre de 1983 (Téllez Carrasco 2005, 98-9).....	85
Figura 15. Fragmento de las memorias de las Jornadas Nacionales de Psiquiatría. Problemática de la Droga. Valencia, 8 al 10 de octubre de 1984 (Téllez Carrasco 2005, 100-1)	85
Figura 16. Memoria de las VI Jornadas capitulares “Dr. José Solanes” Homenaje al Dr. Rómulo Aranguibel. Valencia, 19 y 20 de julio de 1991 (Téllez Carrasco 2005, 107-9)86	
Figura 17. Memoria de las XIV Jornadas Nacionales de Psiquiatría “Dr. Manuel Matute” y II Encuentro Regional de Psiquiatría. Valencia 7 al 9 de noviembre de 1996 (Téllez Carrasco 2005, 110-2).....	87

Figura 18. Fragmento de la memoria de las II Jornadas del Capítulo Carabobo de la Asociación Venezolana de Psicoterapia. Juego de Miradas, Fronteras Psicopatológicas de la Creación Artística, 2004 (Téllez Carrasco 2005, 115)	87
Figura 19. Fotografía de Daniel González. Exposición <i>Homenaje a la necrofilia</i> , 1962 (González1997, 8).....	90
Figura 20. Cartel de exposición (Fundación Caupolicán Ovalles, 1997)	91
Figura 21. Imágenes de las revistas <i>Rayado sobre el Techo</i> , editadas por El Techo de la Ballena (Blackmore 2008).....	92
Figura 22. Imágenes de la instalación <i>La extracción de la piedra de la locura</i> , 1996 (Téllez 2017)	96
Figura 23. Imágenes de la instalación <i>La extracción de la piedra de la locura</i> , 1996 (Téllez 2017)	97
Figura 24. Invitación de la exposición <i>La extracción de la piedra de la locura</i> , 1996 (Téllez 2011).....	97
Figura 25. Imágenes de la video-instalación <i>La passion de Jeanne d'Arc</i> , Rozelle Hospital, Sydney (Téllez, 2004)	98
Figura 26. Imágenes del filme <i>Caligari and the Sleepwalker</i> (Téllez 2008)	98
Figura 27. Imágenes de la instalación <i>Games are forbidden in the labyrinth</i> (Téllez 2014a.)	99
Figura 28. Imágenes del filme <i>O Rinoceronte de Dürer</i> (RTVE 2011).....	99
Figura 29. Instalación de cine “Teatro de sombras” (Téllez, 2014b.).....	100
Figura 30. Portadas de <i>Nanacinder</i> (Téllez Pacheco y Yusti, inédito, 26, 51,10,74) ...	104
Figura 31. Portadas de <i>Nanacinder</i> (Téllez Pacheco y Yusti, inédito, 8,18, 36,6).....	105
Figura 32. Portadas de <i>Nanacinder</i> (Téllez Pacheco y Yusti, inédito, 28,46)	106
Figura 33. Texto tres del libro <i>En la Colonia Psiquiátrica</i> (Angulo 1991, 14-5)	107
Figura 34. Texto cuatro del libro <i>En la Colonia Psiquiátrica</i> (Angulo, 1991, 178).....	109
Figura 35. Texto cinco del libro <i>En la Colonia Psiquiátrica</i> (Angulo 22-4)	110
Figura 36. Texto “Contry club”, de <i>En la Colonia Psiquiátrica</i> (Angulo 1991, 69; énfasis añadido).....	136
Figura 37. Texto “Luz, cenizas y espuma” A.M.S. de Nanacinder (Téllez Pacheco y Yusti, inédito, 35).....	142
Figura 38. Texto “Cómo sucedió la enfermedad”, de <i>Nanacinder</i> (Téllez Pacheco y Yusti, inédito, 43; énfasis añadido).....	146

Figura 39. Viviane Mosé: Presentación de <i>Reino dos bichos e dos animais é o meu nome</i> (fragmentos) (do Patrocínio 2001, 19-28).....	166
Figura 40. Diamela Eltit: Presentación de <i>El Padre Mío</i> (fragmentos) (Eltit 2003, 9-17)	168
Figura 41. Fragmento: Primera habla de El Padre Mío (Eltit 2003, 21, 23-5).....	183
Figura 42. Fragmento: Segunda habla de El Padre Mío (Eltit 2003, 31-2, 36-8).....	185
Figura 43. Fragmento: Tercera habla de El Padre Mío (Eltit 2003, 43-5)	185
Figura 44. Mandalas de Fernando Diniz (Hirszman 1984c)	192
Figura 45. Estrellas de Fernando Diniz (Hirszman 1984c).....	193
Figura 46. Formas geométricas de Fernando Diniz (Hirszman 1984c)	193
Figura 47. Primeras pinturas de Fernando Diniz (Hirszman 1984c)	194
Figura 48. Pinturas de Fernando Diniz tras un período sin pintar debido a su traslado a otro centro psiquiátrico (Hirszman 1984c).....	194
Figura 49. Cuadrículas abstractas de Fernando Diniz (Hirszman 1984c).....	196
Figura 50. Vórtice y cuadrícula de Fernando Diniz (Hirszman 1984c).....	197
Figura 51. Cuadrículas-vórtices de Fernando Diniz (Hirszman 1984c)	198
Figura 52. Cuadrículas figurativas de Fernando Diniz (Hirszman 1984c)	199
Figura 53. Pintura de Fernando Diniz, 05/02/1953 (da Silveira 2018, 48).....	201
Figura 54. Pinturas de Fernando Diniz 1952-1954 (da Silveira 2018, 49)	202
Figura 55. Pintura de Fernando Diniz, 01/12/1953 (da Silveira 2018, 51).....	203
Figura 56. Dibujos de Aby Warburg realizados entre 1914 y 1922 (Didi-Huberman 2009, 333, 337, 339).....	204
Figura 57. Dibujo de Aby Warburg realizado en 1921 (Didi- Huberman 2009, 338) ..	205
Figura 58. Pinturas de Fernando Diniz (Hirszman, 1984)	206
Figura 59. Pintura con trazos de taquigrafía, Fernando Diniz (Hirszman, 1984c).....	207
Figura 60. Dibujos de Fernando Diniz (Hirszman, 1984c).....	207
Figura 61. Pintura de Fernando Diniz (Hirszman, 1984c)	208
Figura 62. Biografía de Arthur Bispo do Rosário (Museu Bispo do Rosário. Arte Contemporânea 2020).....	210
Figura 63. Miniaturas de Bispo do Rosário (Núcleo de Memória 2020).....	214
Figura 64. Fragmentos de embalaje de Arthur Bispo do Rosário (Bruno y García 2013, 238)	217
Figura 65. Embalaje de Arthur Bispo do Rosário (Rosseaux 2017).....	218

Figura 66. Bispo do Rosário con su Manto de la presentación (Bruno y García 2013, 239)	219
Figura 67. Velero de Bispo do Rosário (Fernandez 2017, 229)	221
Figura 68. El arca de Noé de Bispo do Rosário (Bruno y García 2013, 234)	222
Figura 69. Miniatura de regata, de Bispo do Rosário (Federación Psicoanalítica de América Latina 2015)	223
Figura 70. Tablas de Bispo do Rosário (Bruno y García 2013, 236)	224
Figura 71. Carrusel de Bispo do Rosário (Bruno y García 2013, 235)	224
Figura 72. Manto de la presentación de Bispo do Rosário (caras externa e interna) (Bruno y García 2013, 236-7)	225
Figura 73. Bandas de misses de Bispo do Rosário (Lopes 2020)	226
Figura 74. Bordados de Bispo do Rosário (Overmundo 2009)	227
Figura 75. Imágenes de <i>Coffea Arábica</i> (Guillén Landrián 1968)	233
Figura 76. Imágenes de <i>Coffea Arábica</i> (Guillén Landrián 1968)	234
Figura 77. Imágenes de <i>Coffea Arábica</i> (Guillén Landrián 1968)	234
Figura 78. Imágenes de <i>Coffea Arábica</i> (Guillén Landrián 1968)	235
Figura 79. Imágenes de <i>Coffea Arábica</i> (Guillén Landrián 1968)	235
Figura 80. Imágenes de <i>Retornar a Baracoa</i> (Guillén Landrián 1966)	236
Figura 81. Imágenes de <i>Retornar a Baracoa</i> (Guillén Landrián 1966)	236
Figura 82. Imágenes de <i>Retornar a Baracoa</i> (Guillén Landrián 1966)	237
Figura 83. Imágenes de <i>Desde La Habana ¡1969! Recordar</i> (Guillén Landrián 1970)	237
Figura 84. Imágenes de <i>Desde La Habana ¡1969! Recordar</i> (Guillén Landrián 1970)	238

Introducción

Para un texto que no concluye, al menos no en el sentido de cierre determinante, quizás sea importante partir desde el principio. En el caso del nuestro, podríamos decir que inicia su recorrido muy cerca de los estudios sobre la Historia de la locura y la psiquiatría; recorrido que con el tiempo derivó hacia zonas mucho más relacionadas con el lenguaje. De los estudios críticos sobre la locura, sin duda fue el libro *Historia cultural de la psiquiatría. (Re)pensar la locura*, de Rafael Huertas (2012), el que con su crítica hacia el proceso de subjetivación del *anormal* que propone Michel Foucault (2001), nos obligó a preguntarnos ¿qué había más allá de la conformación de los discursos y de la visibilización de los funcionamientos del poder analizados por la Historia de la locura y de la psiquiatría?

Fue así como, en este camino guiado en adelante por la falta, sobrepasamos el problema de las políticas del cuerpo –aunque sin olvidarnos totalmente de este–, y nos encontramos con textos de pacientes que habían sido escritos en Venezuela durante la década del cincuenta y, además, publicados. Los textos escritos en Venezuela nos llevaron a otros contextos y momentos del siglo XX en Brasil, Chile y Cuba que coincidieron con la creación estética de pacientes psiquiátricos. Fue entonces cuando pensamos que allí podríamos encontrar una respuesta que nos llevara por senderos más acordes con los campos que nos interesaba estudiar: el arte y la literatura. Sin embargo, esta nueva mirada, a la vez que se hacía más provocadora, se complicaba por el hecho de que estas formas no se inscribían plenamente en los campos de interés, ni siquiera en sus márgenes. A pesar de ello, tampoco era nuestra intención adentrarnos en el análisis de prácticas como la laborterapia y la arteterapia por ser métodos alternativos de tratamiento para la denominada enfermedad mental. Ni siquiera la antipsiquiatría como corriente contestataria –aunque en ocasiones también bastante conservadora y purista respecto al tema de la locura– resultaba útil para leer nuestro problema. Sin duda, ni los tratamientos alternativos ni los principios antipsiquiátricos dialogaban con nuestra búsqueda. Por esta razón, y porque tampoco era posible encajar los textos en una teoría, ocurrió lo contrario: fueron los mismos textos y sus historias los que nos ayudaron a pensar el modo de abordarlos.

Así, aunque los textos se originaron en contextos psiquiátricos, una permanente relación entre los primeros, el arte y la literatura nos permitieron ir más allá de la laborterapia, arteterapia y antipsiquiatría para reflexionar sobre un lugar *entre* los campos

literario, artístico y psiquiátrico. Entonces, llamamos a estas producciones raras creadas en contextos psiquiátricos *formas bajo sospecha*; esto gracias al encuentro con un libro de Antonio Castillo y Verónica Sierra (2005), titulado *Letras bajo sospecha. Escritura y lectura en centros de internamiento*, que contiene una compilación de cartas escritas a familiares de personas recluidas en diversos centros. En nuestro caso, las *formas bajo sospecha* constituyen más bien *casos* singulares que fueron publicados o expuestos más allá de su inserción en los campos en donde suelen ser adscritas determinadas formas psiquiátricas, artísticas y literarias, y cuyos *autores*, más que por una función, se encuentran determinados por una condición: ser *pacientes psiquiátricos*. Se trata de formas *raras*, creadas por sujetos *raros*, que no se ubican plenamente dentro o en el margen de algún campo debido a su fragmentación, heterogeneidad, *errores*, repeticiones y *lapsus*.

En nuestro recorrido, las formas bajo sospecha se convirtieron en vertientes que iban brotando para formar una cartografía sobre su surgimiento en Latinoamérica durante el siglo XX. Sin embargo, no se trataba solo de las formas y de su ubicación en uno o varios mapas; por la novedad y el extrañamiento que nos generaron, se hizo necesario considerar también determinadas categorías y métodos que permitirían una mejor aproximación. Una de las principales vertientes que se agrietó para mover límites territoriales fue la noción de *estética*. No podíamos considerar estas formas desde una noción tradicional cuya mirada está dirigida hacia las *Bellas Artes* y *Bellas Letras*. Pero tampoco desde una que nos condujera al vanguardismo, ya que las formas a las que nos referimos están fuera de los campos culturales. Entonces, al pensar más en el acto que en la esfera de la circulación y el consumo, encontramos que en estas formas se privilegia la *praxis* estética concebida como el momento de creación en el que interviene la experiencia de un *hacer* sensitivo y sensorial. Lo anterior a su vez nos condujo al origen de la noción; es decir, a la *aisthesis* (estética) como la facultad de percibir por los sentidos. En este proceso fue inevitable relacionar la conexión entre lo estético y lo sensorial con el acto porque, aunque indudablemente la percepción lograda a través del acto estético se da mediante un producto, es en el acto, tan olvidado en los círculos de la obra, que se establece esta cualidad perceptiva y sensible como modo de hacer.

De esta manera, lo estético se nos presentó no solo como un producto sobre el que predominan unas reglas y un orden, sino como un modo de hacer, como una manera de objetivar la experiencia, más allá de la comunicación y del diálogo, mediante un lenguaje que, si bien rompe con las formas convencionales de la lengua y de los formatos del arte,

expresa los restos de una vivencia delirante, ciertamente catastrófica, que se encuentra en permanente búsqueda de articulación. Y es que el delirio, como ese lenguaje que vive fuera del surco de la lengua, conlleva una lógica en la que el sujeto busca un sentido en medio de la fragmentación (Bodei 2000), siendo esa fragmentación la que abre paso a formas expresivas que los pacientes inscriben en textos, pinturas, objetos, intervenciones o escenas fílmicas para darnos lo que se vive.

A pesar de comprender lo anterior, siempre quedaba el riesgo de concebir estas formas desde una estetización del delirio o de la locura, por lo que fue una pregunta constante ¿cómo evitar concebirlas de un modo estetizante? Consideramos que algo que nos ayudó al respecto fue ir más allá del problema de la subjetivación para dar a este estudio un carácter más cercano al lenguaje, pero leyéndolo desde un lugar que nos permitiera partir de la lingüística para salir de ella. No se trataba de embellecer la catástrofe del delirio mediante las ya tradicionales relaciones entre genio y locura creadas por Cesare Lombroso; esas representaciones culturales y sociales que siguen presentes en ciertos imaginarios. Se trataba más de prestar nuestros oídos a formas a las que no estamos acostumbrados y que hablan de una existencia caótica, a veces borrada. Por ello, decidimos arriesgarnos a escuchar y escribir en lugar de quedarnos en silencio ante la presencia de formas en las que se inscriben vidas que resisten dentro de espacios de encierro y exclusión.

Del problema de la relación entre poder y locura, pasamos al problema de un lenguaje que se caracteriza por la fragmentación y que genera propuestas *singulares* que hemos denominado *textos-caso*, ya sean estos escritos, audiovisuales u objetuales. En nuestro estudio, los textos-caso lo son porque escapan de categorizaciones genéricas y representan una diferencia importante desde el momento cuando son creados hasta su recepción. En el caso de la escritura, los significantes entran y salen del sistema de la lengua produciendo un texto que se aleja del orden del discurso. En el caso de las imágenes, objetivan una lógica que se establece como *montage* (o montaje) o mediante la intervención de objetos que son resultado de la acumulación de excedentes materiales. Tanto unos como otros, constituyen modos distintos de decir que, si bien en muchos casos son *atrapados* por la crítica, escapan una y otra vez para generar nuevos sentidos.

Es precisamente la generación inagotable de sentidos de estos textos-caso lo que hemos denominado *productividad estético-delirante*, esto es, la capacidad de dichas formas para abrir lecturas que cada vez arrojan nuevas interpretaciones porque se establecen mediante una heterogeneidad que saca de quicio a los sistemas convencionales

de representación y también a la exégesis que pretende aplicar el calco de una teoría a un objeto. La productividad implica aquí una creación en presente, que no se agota. No se refiere al producto como cierre de todo proceso de producción, sino a un acto en presente que es también una potencia, siendo esto lo que nos permite abordar los textos-caso como artefactos que se actualizan permanentemente. En este orden de ideas, la palabra productividad adquiere un sentido que va más allá de su significado económico, es decir como capacidad de producción material, para abrirse a una significación referida a la potencia generadora de un nuevo funcionamiento del lenguaje.

Esta productividad nos hizo pensar los textos-caso como complejos, por lo que necesitábamos una lectura que se encontrara a medio camino entre el análisis lingüístico trocado y un encuentro entre la teoría crítica, la filosofía y algunos principios del psicoanálisis. De esta lectura transdisciplinaria pudimos obtener otros cruces entre nociones como *sentido*, *verdad* y *lógica*, que repensamos al entrar en contacto con los textos-caso, así como de técnicas que asumimos más como funcionamientos o métodos posibles para acceder a estos. Tanto el *montaje* como el *collage* nos ayudaron a reflexionar sobre los modos en que el lenguaje opera en la constitución de estas formas. También otras categorías nos hicieron seguir analizando nuestro propio archivo, de manera que entramos y salimos de ellas, impregnándonos de sus principios, pero también modificándolos desde el momento en que fueron *contaminadas* por nuestro objeto de estudio. Tales categorías son *casos de autor* y *artefactos culturales*.

Nuestra cartografía se presenta atravesada por una serie de nociones y propuestas que surgieron o fueron encontradas después de la lectura de los textos-caso, por lo que partimos de estos últimos como acontecimientos materiales que dan lugar al análisis, en diálogo con determinadas categorías. La relación reflexiva entre textos y teoría se establece en cinco mapas que funcionan como derivas que motivaron nuevas lecturas, y que constituyen las aperturas, los cauces y las de(s)limitaciones de esas fronteras invisibles que se dibujan en toda cartografía. Nuestras isolíneas se mueven entre uno y otro mapa, los atraviesan y cambian sus fronteras debido al material de que están hechos, pero a pesar de ello no son relativistas; poseen la certeza de que el material que los conforma es escurridizo, pero legible y escuchable desde el sesgo que lo permite.

El primer mapa de esta cartografía titulado “Las lógicas del sentido: lenguaje, caso y escucha” parte del filme *La pared de las palabras*, de Fernando Pérez (2014), no tanto para analizar la representación del paciente y del hospital psiquiátrico en la película, como para tomar la frase, en nuestra opinión particularmente significativa, “Cuando las cosas

están al revés, no quiere decir que no haya orden” (Pérez 2014, 1:16:24) y reflexionar sobre el problema del lenguaje delirante. De manera que la película, más que como objeto, funciona como un artefacto que nos dará las claves para pensar en dos lógicas: la del sentido y la del delirio. La primera noción nos aproximará a la diferencia entre sentido y significado, tomando en cuenta la posibilidad de heterogeneidades que conlleva el primero, además de las implicaciones que esto establece dentro del sistema de la lengua. En el caso de las lógicas del delirio, estableceremos una relación entre el funcionamiento de este y su forma expresiva para pensar en un lenguaje particular, *hecho a pedazos* y caracterizado por la fragmentación como punto nuclear de nuestro estudio. Lo anterior nos llevará a proponer categorías como *textos-caso* y *productividad estético-delirante*, así como una metodología basada en la lectura, en diálogo con la escucha, para aproximarnos a los textos.

El segundo mapa “Breve arqueología de la psiquiatría, el arte y la escritura. Casos Brasil y Venezuela (siglo XX)”, plantea dos *acontecimientos-caso* importantes por lo que representan en el contexto latinoamericano: el atelier de arte del Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II, iniciado por Nise da Silveira (Brasil, 1946), como antecedente del *Museu de imagens do inconsciente*; y la revista *Nanacinder. Vocero de la Colonia Psiquiátrica de Bárbula* (Venezuela, 1954). Ambos acontecimientos encontrarán nuevas vertientes, quizás de tipo más históricas, sin dejar de lado la reflexión sobre la arqueología entendida como un proceso crítico de búsqueda que, en nuestro caso, se abre a nuevas concepciones sobre el arte y la escritura en el espacio de los hospitales psiquiátricos. En este sentido, el atelier de arte brasileño nos llevará a conocer diferentes aristas de una historia del arte que está en estrecha relación con la psiquiatría, y a la que anteceden y suceden otros acontecimientos-caso que ayudarán a rastrear una genealogía muy particular. En *Nanacinder*, se dará un fenómeno similar, pero con la diferencia de que en este caso existe una escuela de pensamiento que se encuentra relacionada con movimientos y artistas que nos conducirán a un momento más contemporáneo. De allí que, más que una periodización, este mapa se abre hacia una breve arqueología que nos permitirá construir un archivo de las escrituras y obras que posteriormente leeremos en los siguientes mapas.

De la arqueología y la descripción de los acontecimientos-caso que dieron lugar a un archivo particular, pasaremos a la lectura del archivo de escritura. De manera que en el mapa tres, “Casos de escritura: la palabra y el encuentro con lo Real”, nos dedicaremos a mirar y escuchar los textos-caso escritos del contexto venezolano desde la década de los

cincuenta hasta el año dos mil: *Nanacinder, En la Colonia Psiquiátrica y Momento Narrativo*. El contenido de este mapa se enfoca en los textos escritos como acontecimientos que hablan a través de un lenguaje en el que la lengua ha sido rota y aun así el texto dice. Nos preguntamos y reflexionamos aquí sobre los modos en los que se ha producido esta *rotura*, generando una fragmentación que da lugar al *collage*, ya no tanto como técnica artística, sino como funcionamiento. En una segunda parte de este mismo mapa abordaremos una narrativa menos asintáctica que denominaremos testimonial, para analizar los restos de una experiencia de vida que se inscribe en los relatos, ya no como dato político-biográfico, sino como huella del encuentro con lo Real.

En el mapa cuatro, “Hablar como si se escribiera. Dos casos de transcripción: *O falatorio*, de Stela do Patrocínio y *El Padre Mío*”, se analiza, en primer lugar, la cuestión de la escritura como una tecnología para luego pasar a la idea de una autoría basada en la voz de quien habla y no en la letra de quien escribe. Esta problematización nos llevará a una reflexión sobre la escucha y a la lectura de dos textos-caso de transcripción. El primero de ellos es el libro *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome* (do Patrocínio 2001); texto en donde leen las marcas de una subjetividad y una consciencia del encierro. El segundo, es *El Padre Mío* (Eltit 2003), un libro que recoge tres hablas de un indigente esquizofrénico en permanente estado de delirio y cuyo contexto ya no es el psiquiátrico, sino las calles de Santiago de Chile.

En el mapa cinco, “Fragmentos y restos visuales como formas de sentido: Fernando Diniz, Arthur Bispo do Rosário y Nicolás Guillén Landrián”, trataremos el problema de la imagen mediante una multiplicidad de formatos que parte de la pintura, pasa por los objetos y finaliza con el cine. Tres autores, esta vez con nombre propio, registran en sus trabajos formas tan fragmentarias como llenas de sentido. En el caso de Diniz abordaremos el problema del montaje como construcción de un espacio visual propio, desde su fase abstracta hasta la más figurativa, pero aún fragmentada. En Bispo do Rosário analizaremos el problema de la escucha en el delirio y cómo esta da lugar a una productividad caracterizada por la creación de un mundo mediante el desecho como resto material. En Guillén Landrián leeremos la cuestión del montaje cinematográfico como un texto en el que la heterogeneidad de imágenes, escritura y sonido forman una descarga acústica que permite acceder a lo no visto y no escuchado en los regímenes autoritarios de la representación y la identidad.

Nuestro último texto, “Mapa-frontera (o como si de un epílogo se tratara)”, más que una conclusión, abre su espacio a aspectos sobre los cuales se hizo necesario escribir

porque no fueron abordados lo suficientemente en los mapas anteriores. Se trata de reflexiones sobre esta experiencia de investigación; una que no posee un cierre definitivo, que sigue abierta a nuevos textos-caso, de otras épocas y contextos. Reflexiones que hablan de una investigación en la que el análisis y la lectura no se riñen con la intuición, y en donde la escucha funciona para la imagen visual y para la escritura. Un trabajo que ha sido realizado desde encuentros difíciles con el lenguaje, pero también con trozos de vidas que quedan siempre resonando en las palabras y en los objetos. Es, en fin, una investigación hecha desde el pensamiento, pero también desde el afecto, porque una de las verdades –con minúscula y en plural– que aprehendimos con nuestro trabajo es que lo paradójico también posee validez...

Capítulo uno

Las lógicas del sentido: lenguaje, caso y escucha

(Mapa uno)

¿Qué discurso será capaz de hacerse cargo, de dar cuenta fiel de la cosa irreductible que en la locura excede la posibilidad misma del discurso, quebrando la lógica de su sentido, atravesando los límites de la comunicabilidad con el tajante recorrido de su voz rota y sus murmullos? (Ramos 2012, 153)

1. La lógica del sentido

La pared de las palabras (2014) es un filme dirigido por el cubano Fernando Pérez. En este se representa la historia de un paciente que vive la imposibilidad de las palabras: padece una distonía neurológica que le impide comunicarse verbal y corporalmente. Pero Luis, el protagonista, no es el único. Todos los pacientes del psiquiátrico coinciden en esa imposibilidad comunicativa, ya sea por la parálisis y la deformación de los cuerpos que ocasionan el medicamento o la enfermedad, por el silencio que los acompaña, por el delirio que invade su particular realidad o por el muro infranqueable que el silencio y el delirio representan para el exterior que se encuentra detrás de las paredes del psiquiátrico. Luis es solo el destello visible de un conglomerado que vive detrás de las palabras y de los gestos. Lo interesante del filme, entre muchos de los aspectos que este nos deja mirar, es que, aun sin un orden en sus discursos, los personajes logran establecer lazos a través de lógicas humanas que escapan de lo establecido. Construyen redes fragmentarias mediante las cuales se crean sentidos¹ que trascienden la línea del habla o de los gestos corporales que forman parte de la *coherencia* comunicativa: realizan acciones que médicos, enfermeros, familiares y allegados no pueden ver, sino a costa del abandono de su propia mirada normalizada. Cuando Elena,

¹ La noción de sentido a la que nos referimos, parte de un funcionamiento que está en la lengua y más allá de ella. El sentido trasciende el lugar de la significación para habitar la palabra y el lenguaje desde la superficie del afuera. El sentido, más allá de la significación se ofrece entonces múltiple, heterogéneo, dentro y a la vez fuera de la lengua.

la madre de Luis, le pregunta a Doris, la enfermera del hospital, si esta última cree que ellos, los pacientes, los entienden –a los sanos–, Doris le responde: “Cuando las cosas están al revés, no quiere decir que no haya orden. Aquí hay algo distinto” (Pérez 2014, 1:16:24). ¿Qué significa que, aunque las cosas estén al revés poseen un orden? ¿A qué cosas se refiere Doris? ¿Cuál es ese orden distinto del que habla?

Este fragmento del filme plantea el problema del discurso a partir de la otredad radical que representa el funcionamiento de la sinrazón y el delirio. Aquí, *El orden del discurso* se rompe y dicha ruptura produce, como enunciara Michel Foucault en su conocida conferencia de 1970, la posibilidad de partir, no de las leyes que generan los discursos, sino del deseo de palabra. Al iniciar la conferencia, Foucault (1992, 4) pone de manifiesto un deseo que trasciende los procedimientos de exclusión y producción de los discursos normalizados de la cultura:

En el discurso que hoy debo pronunciar, y en todos aquellos que, quizás durante años, habré de pronunciar aquí, hubiera preferido poder deslizarme subrepticamente. Más que tomar la palabra, hubiera preferido verme envuelto por ella y transportado más allá de todo posible inicio. Me hubiera gustado darme cuenta de que en el momento de ponerme a hablar ya me precedía una voz sin nombre desde hacía mucho tiempo: me habría bastado entonces con encadenar, proseguir la frase, introducirme sin ser advertido en sus intersticios, como si ella me hubiera hecho señas quedándose, un momento, interrumpida. No habría habido por tanto inicio; y en lugar de ser aquel de quien procede el discurso, yo sería más bien una pequeña laguna en el azar de su desarrollo, el punto de su desaparición posible.

La voz del *yo* como esa *pequeña laguna en el azar del desarrollo del discurso* habla de un orden al que los productores y receptores de este nos aferramos de manera naturalizada. Esta naturalización del discurso se establece porque, según el teórico: “en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad” (5). El peligro radica así en aquello que está fuera del orden del discurso, de su poder. Dentro de estos procedimientos que Foucault menciona en su conferencia, la palabra del *loco* se ubica como exclusión; como ese significante imposible y válido solamente para el estudio. Como una palabra deseante que, paradójicamente, da lugar al discurso médico psiquiátrico:

Existe en nuestra sociedad otro principio de exclusión: no se trata ya de una prohibición sino de una separación y un rechazo. Pienso en la oposición razón y locura. Desde la más alejada Edad Media, el loco es aquel cuyo discurso no puede circular como el de los otros: llega a suceder que su palabra es considerada como nula y sin valor, no conteniendo ni

verdad ni importancia, no pudiendo testimoniar ante la justicia, no pudiendo autenticar una partida o un contrato, no pudiendo ni siquiera, en el sacrificio de la misa, permitir la transubstanciación y hacer del pan un cuerpo.

[...] Y aun cuando el papel del médico no fuese sino el escuchar una palabra al fin libre, la escucha se ejerce siempre manteniendo la cesura. Escucha de un discurso que está investido por el deseo, y que se supone –para su mayor exaltación o para su mayor angustia– cargado de terribles poderes. Si bien es necesario el silencio de la razón para curar los monstruos, basta que el silencio esté alerta para que la separación permanezca. (6, 8)

Aunque en *El orden del discurso* predomina la puesta en escena del funcionamiento del poder y del saber a través de los discursos, al establecer esta premisa, Foucault también pone en evidencia cierta potencia de ruptura del orden que es posible cuando existe conciencia de lo que significa el discurso más allá del análisis lingüístico, es decir, de su estructura. La evidencia radica en el hecho de que, si existe la palabra del loco como *eso* que excluye el orden del discurso, este último posee un afuera que su configuración como verdad prohíbe: la existencia de un contrasentido o, mejor aún, de otros sentidos; de una multiplicidad que escapa de las palabras discursivas de su ordenamiento. Se visibiliza en su propuesta una posibilidad que sobrepasa la arqueología del poder discursivo; aquello que trasciende su producción, lo que esconde: el deseo de la palabra.

La ya citada frase del diálogo en el filme: “Cuando las cosas están al revés, no significa que no tengan un orden”, referida a la palabra y también al silencio de los pacientes del psiquiátrico, habla desde una escucha que rebasa el orden discurso para plantear la posibilidad de un susurro que también *dice* desde un lugar que se encuentra entre la lengua y su afuera. Un lugar de lenguaje que trasciende el poder del significante/significado y se instala en otros espacios como error, *lapsus* y fragmentación; aspectos que irrumpen y desarticulan la lógica y el orden del discurso, como señalara en su momento Jean Baudrillard (1980, 252): “En el sueño, el lapsus, el síntoma, el chiste, en todas partes donde trabaja el inconsciente, podemos leer con Freud esa distorsión de la relación significante/significado, de la linealidad del significante, de la discreción del signo”. Estos espacios del inconsciente ponen en funcionamiento lógicas que escapan de la estructura y que no por ello carecen de sentido. Es al sentido que origina la comprensión, y no al orden del discurso, a lo que se refiere Doris cuando habla de esa otra lógica que poseen las cosas cuando están al revés. El sentido toma así el lugar del significado, se multiplica y plantea otras lógicas a través de un lenguaje que adquiere formas desligadas del referente. La convención se deshace para abrir paso a un funcionamiento de la multiplicidad:

[D]esde el punto de vista del sentido, la ley regresiva no remite ya los nombres de grados diferentes a clases o a propiedades, sino que los reparte en series heterogéneas de acontecimientos. Y sin duda estas series están determinadas, una como significante y la otra como significada, pero la distribución del sentido en una y otra es completamente independiente de la relación precisa de significación. Por ello hemos visto que un término desprovisto de significación, no por ello dejaba de tener un sentido, y que el sentido mismo o el acontecimiento eran independientes de todas las modalidades que pudieran afectar a las clases y las propiedades, neutras en relación con todos estos caracteres. (Deleuze 1969, 56)

Respecto de este lugar de la lengua que traspasa la convencionalidad del signo lingüístico, podemos pensar, desde una lógica distinta a la del sistema de Ferdinand de Saussure (1945), que la lengua, "no está constituid[a] por una fila de palabras de las que se desprende un único sentido, teológico en cierto modo, sino por un espacio de múltiples dimensiones" (Barthes 1994, 69). Y es esta dimensión múltiple del sentido, es decir, la heterogeneidad del significante, la que nos permite hablar de otras lógicas. No es ya la seguridad del signo lingüístico con su significante, significado y referente, sino la lógica del sentido la que conforma una lengua que se torna ambigua y que está constituida por enunciados que conectan con un afuera que, como menciona Walter Benjamin (1996, 338), pertenece "al ámbito de la vida no lingüística". Se trata de una "zona de infra o de ultra lenguaje" (Barthes 2003, 27), que alude a esta capacidad de *decir* un cuerpo de palabras que llega como eco y que no puede ser exactamente *dicho* sino a través de lo simbólico, de ese límite de lo Real que es la lengua porque: "El lenguaje es quien fija los límites [...] pero es también quien sobrepasa los límites y los restituye a la equivalencia infinita de un devenir ilimitado" (Deleuze 1969, 8). El sentido se establece así, como un susurro que manifiesta la fragilidad del discurso a través de una verdad, no siempre visible: su orden es una representación susceptible de caos que se fija a través de una lógica y una lengua cuyo funcionamiento opera de un modo que altera la convención. La multiplicidad del sentido funciona como:

[U]n puro devenir sin medida, un puro devenir-loco que no se detiene jamás, en los dos sentidos a la vez, esquivando siempre el presente, haciendo coincidir el futuro y el pasado, el más y el menos, lo demasiado y lo insuficiente en la simultaneidad de una materia indócil [...] Las cosas medidas están bajo las Ideas; pero bajo las cosas mismas, ¿no hay también este elemento loco que subsiste, que subviene, fuera del orden impuesto por las Ideas y recibido por las cosas? Incluso Platón llega a preguntarse si este puro devenir no podría tener una relación muy particular con el lenguaje: éste nos parece uno de los sentidos principales del Cratilo. ¿Será esta relación esencial tal vez al lenguaje, como en un "flujo" de palabras, un discurso enloquecido que no cesaría de deslizarse sobre aquello a lo que remite, sin detenerse jamás? O bien, ¿podrían existir dos lenguajes y dos clases de "nombres", unos designando las paradas y descansos que recogen la acción de la Idea, pero expresando los otros los movimientos y los devenires rebeldes? O incluso, ¿podrían

ser dos dimensiones distintas interiores al lenguaje en general, una recubierta siempre por la otra, pero “subviniendo” y subsistiendo bajo la otra? (Deleuze 1969, 7-8)

Vemos, entonces, que la cuestión del sentido funciona con un más allá de la palabra, aunque en ella. Más allá de la palabra en relación con ese afuera que mencionamos antes; y en ella, porque su existencia en devenir se da precisamente por su materialización en la lengua. Una materialización que rompe con el orden de un discurso que otorga a la palabra la verdad del referente y, en lugar de ello, actúa a partir de la paradoja, del jaloneo, de la ruptura sintáctica y de una serie de trastocamientos. Si bien el orden del discurso, la convencionalidad de la lengua y “la fidelidad literal a la sintaxis” (Benjamin 1996, 343) permiten la sociabilidad del diálogo a partir de la norma que tiene como principal fin la comunicación, el sentido se abre la comprensión, pero a partir de otras lógicas que trascienden incluso el espacio lingüístico, para insertarse desde ese afuera al que se refiere Benjamin.

Este afuera al que tanto hemos aludido y que se encuentra en el lugar de la vida no lingüística tiene así una conexión necesaria con la lengua –aun si sobrepasa el problema del referente y del significado– que se establece mediante el sentido y que sigue el principio de paradoja al que se refiere Deleuze. Se encuentra en relación con el problema de la lengua en dos niveles: el primero –que deseamos trascender– relaciona significante, significado y referente. El segundo –que resulta nuestro objeto de escucha y reflexión– conecta la lengua y el lenguaje con la lógica del sentido. El problema del afuera de la lengua como contención y generador de otra lógica es:

[E]l límite sin nombre contra el que viene a tropezar el lenguaje. Este límite todavía no tiene nada de positivo; es más bien el desmesurado fondo en el que el lenguaje se pierde continuamente, pero para volver idéntico a sí mismo, como si fuera el eco de otro discurso que dijera lo mismo, o de un mismo discurso que dijera otra cosa.

[A]quello que es ante todo palabra, por debajo de todo mutismo: el goteo continuo del lenguaje. Lenguaje que no es hablado por nadie: todo sujeto no representa más que un pliegue gramatical. Lenguaje que no se resuelve en ningún silencio: toda interrupción no forma más que una mancha blanca en este mantel sin costuras. (Foucault 1997, 34-5)

El afuera del lenguaje actúa sobre una lengua que carece ya de la identidad del *yo*, que escapa del nombre propio –que es el nombre de lo identitario, lo unívoco, lo unimembre– para devenir lengua otra; de sentidos, más que de significados. El significante ocurre aquí más allá del referente y funciona también mediante el espacio del silencio, del error, del *lapsus* (esas *distorsiones de la relación significante/significado*, de

la linealidad del significante, de la discreción del signo a las que se refería Baudrillard²) para significar algo que no se encuentra ya en el diccionario ni en las palabras enunciadas en el diálogo de la comunicación, sino en una existencia *entre*. Como cuando toma valor el dicho popular que reza “el silencio vale más que mil palabras”, porque el silencio se encuentra lleno de sentidos; o como cuando en el *lapsus* una palabra toma el lugar de otra en una cadena sintáctica que sobrepasa el enunciado para significar más de lo que gramaticalmente se deseaba comunicar conscientemente. Esos silencios, esos *errores*, son impresiones de un afuera que se inscribe en la lengua: manifiestan la presencia potente de un caos que habla de la fragilidad del orden del discurso y de una lógica que funciona en el ámbito de la vida no lingüística, aunque haciéndose presente en la lengua. Se trata de la existencia de un equívoco que constituye una lógica menos visible; de la ruptura de un orden unívoco que también *dice* a pesar y por encima del orden del discurso; del sentido a partir de una lengua que actúa desde sus intersticios y más allá de la lógica de la razón. Es el delirio de una lengua que se derrama, que se sale de sus surcos, que se desordena, sin desaparecer.

Pero no es del sinsentido de lo que deseamos hablar, sino de una proliferación del sentido dentro de la lengua, de otra lógica que solo es posible a través del lenguaje. Esto constituye, ciertamente, una serie de paradojas: la del sentido en la lengua y también en su afuera; la de su posibilidad de articulación y su imposibilidad de representar un referente. Se trata del límite, de ese momento cuando la palabra ya no comunica desde la convención, sino que expresa desde su ruptura; cuando *habla* de aquello que no puede decir. Esto es, cuando se transforma en materialidad, en cuerpo. De allí la relación del sentido con el acontecimiento y como efecto:

[E]l sentido es siempre un efecto. No solamente un efecto en el sentido causal; sino un efecto en el sentido de “efecto óptico”, “efecto sonoro” o, mejor aún, efecto de superficie, efecto de posición, efecto de lenguaje [...] es un producto que se extiende o se alarga en la superficie, y que es estrictamente copresente, coextensivo a su propia causa, y que determina esta causa como causa inmanente, inseparable de sus efectos, puro nihil o x fuera de los efectos mismos [...] el sentido, no como apariencia, sino como efecto de superficie y de posición, producido por la circulación de la casilla vacía en las series de la estructura (lugar del muerto, lugar del rey, mancha ciega, significante flotante, valor cero, bastidor o causa ausente, etc.). (Deleuze 1969, 56-7)

Ante el sentido, el significante se encuentra vacío y es allí donde cobra su valor de efecto y de acontecimiento. Ya no es orden sino materialidad que genera una

² Ver página 27 de este trabajo.

multiplicidad del sentido y de la palabra. Por esto Doris, la enfermera que escucha y ve más allá de la lógica del significante en *La pared de las palabras*, puede comprender que las cosas que están al revés también tienen su lógica. Una, que la mirada y la escucha que trascienden la normalización logran captar, no desde la razón, sino desde lo que el sentido le insinúa y susurra. Por esto, Luis, con su silencio y sus gritos desarticulados de toda lengua, y Orquídea, con su delirio paranoico, son personajes del filme que representan y *dicen*, desde su falta de convención lingüística, una experiencia que no logra inscribirse del todo en la lengua, pero que, sobre todo, da cuenta de una expresión que sobrepasa la designación del nombre.

2. Las lógicas del delirio

Hemos mencionado un personaje clave dentro del filme *La pared de las palabras* para relacionar dos lógicas, la del sentido y la del delirio. Ese personaje es Orquídea, una mujer en constante delirio paranoico que *dice*, a través de su delirio, los trozos deshilachados de una experiencia que no llega a articular en la exterioridad que la rodea. Sus delirios *balbucean* o *gritan* significantes que marcan su experiencia de la persecución. Sus crisis dan cuenta del padecimiento humano que conlleva la pérdida del referente y la imposibilidad de construir un discurso que coincida con el afuera social. Unas veces *lúcida*, otras *peligrosa*, Orquídea pareciera manejarse dentro de un limbo en donde la palabra no ancla en un referente compartido socialmente. Sus palabras, existentes – *asamblea*, *revolución*, *afuera*, *el partido*, *el presidente*– no subsisten en un marco ordenado de acuerdo con el presente referencial del funcionamiento de los *sanos*. Su decir delirante es también un silencio porque, aunque se encuentre repleto de significantes, no comunica del modo convencional, y esto puede hacerse visible en la primera escena que transcurre frente a la cerca metálica que separa el adentro del psiquiátrico y su afuera.

De un lado de la reja, Luis, solitario, mira la basura mientras el espectador escucha el ruido penetrante de las innumerables moscas que rodean los contenedores de las inmundicias. De repente, aparece Orquídea con su rápido y desgarrado caminar y hace sonar la reja. Mira unos segundos y rompe la ausencia de palabras de la escena con la frase: “Apesta el silencio” (Pérez 2014, 01:36). Dentro del filme, el delirio de Orquídea irrumpe constantemente el silencio y el funcionamiento del recinto. Desborda la línea de orden que se intenta establecer en el psiquiátrico, a través de gritos, amenazas e intentos de agresión física de ella hacia los demás. Ni siquiera el medicamento logra acallar el

delirio de este personaje; solo transforma el grito en balbuceo mientras sale de su estado catatónico. El delirio de Orquídea conlleva una necesidad urgente: decir. ¿Qué es eso que no puede dejar de decir el delirio? ¿Qué *hablan* las palabras cuando no logran relacionar la referencia del contexto, del presente y su actualidad?

El desbordamiento de significaciones a través de la palabra que representa el delirio³ nos lleva, por segunda vez, al problema de la lengua, del lenguaje y del sentido. Ya no es propiamente el silencio literal lo que produce la incomunicabilidad en el filme, sino la ruptura abrupta de la lógica del habla cotidiana. Deleuze establece una diferenciación entre el sentido que encuentra en los textos de Lewis Carroll y la lengua del esquizofrénico. Menciona que, si bien los textos de Carroll permanecen envueltos por un sentido de superficie que se encuentra en límite con el afuera, la lengua del esquizofrénico se define por la profundidad:

[P]arece muy insuficiente decir que el lenguaje esquizofrénico se define por un deslizamiento, incesante y enloquecido, de la serie significante sobre la serie significada. De hecho, ya no hay series en absoluto, las dos series han desaparecido. El sinsentido ha dejado de dar el sentido a la superficie: absorbe, engulle todo sentido, tanto del lado del significante como del significado [...] En la organización de superficie que llamamos secundaria, los cuerpos físicos y las palabras sonoras están separadas y articuladas a la vez por una frontera incorporal, la del sentido que representa, por un lado, lo expresado puro de las palabras, y, por otro, el atributo lógico de los cuerpos. Hasta el punto de que, por más que el sentido resulte de las acciones y las pasiones del cuerpo, es un resultado que difiere por naturaleza, que no es él mismo ni acción ni pasión, y que guarda al lenguaje sonoro de cualquier confusión con el cuerpo físico. Por el contrario, en este orden primario de la esquizofrenia, sólo hay dualidad entre las acciones y las pasiones del cuerpo; y el lenguaje es las dos cosas a la vez, absorbido enteramente en la profundidad abierta. Ya nada impide que las proposiciones recaigan sobre los cuerpos y confundan sus elementos sonoros con los afectos del cuerpo, olfativos, gustativos, digestivos. No sólo ya no hay sentido, sino que tampoco hay ya gramática o sintaxis, y, en el mismo límite, tampoco elementos silábicos, literales o fonéticos articulados. (Deleuze 1969, 70)

Para Deleuze, si bien los textos de Carroll están caracterizados por el sentido que estalla en la lengua de sus personajes, la lengua del esquizofrénico ha sido capturada por el sinsentido. Ya no se trata solo del significante repleto de multiplicidad que analizamos en el apartado anterior, sino de puro cuerpo. La lengua de la esquizofrenia, para el teórico, carece de representaciones y de sentido, ya no es lengua sino devenir-cuerpo. Sin embargo, contrario a lo que enuncia Deleuze, consideramos que existe una paradoja en este devenir-cuerpo de la esquizofrenia que hemos asociado con el problema del sentido.

³ *Delirio* tiene su origen en la palabra latina *delirare* “delirar, desvariar, propiamente apartarse del surco (deriv. de *lira* [surco])” (Corominas 1987, 204). El delirio dentro del discurso de la clínica significa salirse del surco de la razón, y agregamos, también del surco de la lengua.

Cuando la lengua del esquizofrénico se manifiesta a través del delirio encuentra sentidos que están dados por significantes que el delirante agrupa, sin conexión con el afuera⁴ en medio de un permanente caos que resulta también un intento de organización. Estos significantes, si bien no pueden ser captados a través de la sintaxis ni de la gramática que hace parte de la cadena que forma un texto, sí producen una lógica que no se articula como un tejido, sino como un *collage*, es decir, como una disposición de fragmentos que:

Se pueden asociar, aunque al considerarlos individualmente tengan su propia significación y existencia [...] El método del collage conlleva la sensación de un aura vaga de asociaciones que no se puede determinar de una manera objetiva. Esto viene dado por la libre posibilidad en la disposición de las diferentes partes [...] Además, estos fragmentos o trozos que se han reunido, participan de la ambivalencia de poseer su propia significación, pero mediante su asociación llegan a constituir otro significado. (Brito 1988, 98)

O más que *otro significado*, una multiplicidad de sentidos que inicia con su productor-creador. Entonces, no es el tejido lo que caracteriza a este *collage* en el que se materializa el lenguaje de la esquizofrenia que es el delirio, sino los trozos, los fragmentos que el delirante intenta organizar. Se trata de una lógica que funciona de manera aislada, pero que no por ello carece de sentidos:

En el delirante, el mundo viejo no sólo vacila, sino que es desterrado para sustituirlo por otro. Pero la pérdida se contrarresta con la “creación de una realidad nueva y distinta”, que no opone “los mismos impedimentos” a la satisfacción de los deseos (RCNP, pág. 41) [...] lo que se derrumba de repente y debe por eso mismo reconstruirse con toda rapidez es el universo entero que previamente se ha percibido, imaginado, pensado y envuelto en pasiones y deseos. Así, *los contenidos del delirio parecen a primera vista una especie de estopa o de andrajos recogidos ansiosamente –cómo y de dónde sea– para tapar las rendijas abiertas en la relación entre el Yo y el mundo.* (Bodei 2000, 38; énfasis añadido)

De manera que, dentro de una lógica de la fragmentación, las palabras que de este exceso se desprenden, algo dicen, más allá de lo que representan y del referente al que no logran anclarse. Aunque por estar fuera de la convención lingüística, cultural o social, las palabras del delirio carecen de un orden dentro de la realidad o la verdad del afuera, existe en ellas un sentido que es vivido por el delirante y que representa un alivio, como menciona Karl Jaspers,⁵ por ser un intento de articulación, aun fragmentada:

⁴ Germán Berríos (1996, 230), desde la pragmática de la lengua aplicada a la psicopatología del delirio, le da el nombre de “actos de habla vacíos” a esta incapacidad dialogante del delirante.

⁵ Desde el siglo XIX y hasta el siglo XX se realizaron numerosos estudios sobre la especificidad del delirio que inicia con médicos como Philippe Pinel y Jean Esquirol hasta llegar a la ausencia de su conceptualización dentro de la psicopatología en el Diccionario de Salud Mental (DSM) por ser considerado un síntoma dentro de patologías psiquiátricas como la esquizofrenia, la depresión, entre otras. En nuestro

En el “temple delirante” (*Wahnstimmung*), hay siempre un “algo”, aunque enteramente oscuro, germen de un valor y una significación objetivas. Este temple delirante general, sin determinados contenidos, tiene que ser por completo insoportable. Los enfermos sufren horriblemente, y ya la adquisición de una representación determinada es como un alivio. Surge en el enfermo un sentimiento de inconsistencia y de inseguridad, que le impulsa instintivamente a buscar un punto sólido en qué afirmarse y aferrarse. Ese complemento, ese fortalecimiento y consuelo lo encuentra sólo en una idea [...] (Jaspers 1977, 122)

Existe en la lengua del delirio, un grito o un susurro que solo se escucha cuando se entrevé la posibilidad de una lógica distinta que rompe con la representación del signo lingüístico. Ese *algo* al que se refiere Jaspers se ubica en una zona que el filósofo y psiquiatra denomina “vivencia delirante primaria [...] formas vivenciales que nos son totalmente extrañas [y en las que] queda siempre un gran residuo de *incomprensible*, de inconcebible, de abstracto” (121; énfasis añadido). Es decir, un lugar de imposible acceso dentro de la psique humana. El delirio representa un síntoma de algo oscuro que permanece como vivencia primaria –ese orden primario al que se refiere también Deleuze en la cita sobre el sinsentido. Es la representación fallida de esa vivencia ubicada en un orden secundario: el del lenguaje. De allí que la lengua del delirio no se inscriba dentro del diálogo: es, de algún modo, una lengua fragmentada en permanente intento de restitución y articulación. Una multiplicidad de sentidos en la lengua que se origina con la intención de dar un orden a la catástrofe personal. Dentro de esta multiplicidad de sentidos que constituye el delirio, el significante ya no está anclado de manera directa al significado y al referente. El significante está atravesado por el sentido que se logra capturar en medio del caos cuando sobreviene lenguaje. El delirio refleja una búsqueda permanente de sentidos en medio del caos y no la certeza de los significados. Para el delirante, “todo tiene una nueva significación” (Jaspers 1977, 121), y en esta permanente dotación de contenidos se establecen lógicas particulares que alteran el sentido de realidad del sujeto, y “la conciencia de la significación experimenta una transformación radical” (123). En otras palabras, los contenidos, la significación constituyen los sentidos que el delirante logra incorporar a los significantes vacíos de su propia lógica.

caso particular, nos hemos concentrado en tres autores cuyas lecturas del delirio se relacionan con el problema de la verdad, de la creencia y del sentido: Sigmund Freud, Karl Jaspers y Remo Bodei. Cada uno, en diferentes épocas y desde distintos enfoques, propone la existencia de un *algo* en el delirio que busca la posibilidad de crear sentido a partir de la fragmentación y la fractura del *yo*. Para una lectura panorámica de la historia conceptual del delirio recomendamos el artículo de Patricio Olivos (2009, 66-85). “La mente delirante. Psicopatología del delirio”. Para un estudio mucho más completo, ya no de la conceptualización, sino de los discursos sobre la locura que incluye la categorización y caracterización del delirio, recomendamos el texto fundacional de la Historia de la Psiquiatría: *Historia de la locura en la época clásica I y II*, de Michel Foucault (1993).

Dicha lógica se caracteriza por carecer de interlocutores, por funcionar de manera aislada, por no encontrar un ancla en la exterioridad del delirante, tal como señala Fernando Colina (1984, 33) en sus “Diez tesis sobre el saber delirante”:

El delirio se resiste activamente a ser entendido, y esa reserva intrínseca a dejarse entender acaba rebotando o coincidiendo con un profundo remoloneo nuestro para conceder sentido y sistema a la razón delirante. El delirante pide la palabra, pero cual simple espantajo nadie le da razón y nadie le habla.

El delirante elige sus armas en el arsenal donde todos se pertrechan, en las palabras, pero conduce su emancipadora rebelión al desastre psicótico: la palabra liberada de lenguaje. *Palabra pues independiente, desligada o desgajada del otro, palabra solitaria y sin inconsciente desde el que hable [...] el delirante queda a solas con la palabra [...]*

El delirante no busca las palabras, le salen al paso, sin ansia [...] Son palabras escuálidas y férreas, sin lágrimas, inhumanas. Palabras que nunca se lleva el viento. Son palabras imaginarias, más perceptivas que nunca, plásticas y figurativas, palabra que se ve y se palpa más que palabra pensada. Palabras cosa también llamadas [...] [Énfasis añadido]

Si Deleuze plantea que la palabra del delirio es una palabra-cuerpo, Colina describe la palabra del delirio como una palabra-cosa. En ambos casos, la palabra del delirante ha dejado de pertenecer al sistema de la lengua; se ha materializado. No posee ya la abstracción del signo lingüístico. Ha devenido *palabra-cosa-cuerpo*. Al carecer de referente y de significado por convención, la palabra del delirio se convierte en lo que el mismo Deleuze (1969, 57) denominaba “casilla vacía”, aludiendo al hecho de que allí todo cabe. Esta posibilidad se establece, como mencionamos anteriormente, porque en el delirio no existe comunión con un referente *real*. Sin un referente al que el resto pueda también *referirse*, no hay posibilidad de comunicación. El problema del referente abre paso al problema de la heterogeneidad del significante y de su lugar como palabra-cosa-cuerpo. Esta palabra vale por sí misma; se le resta su poder de representación de la realidad. Así, el problema de la lengua del delirio se transforma también en el problema de la percepción de la realidad, de la falta de evidencia; esto es en el problema de la verdad, tal como a principios del siglo XX, Sigmund Freud (1999, 67) lo analiza en su texto “El delirio y los sueños en la ‘Gradiva’ de W. Jensen”:

Si el enfermo cree con tanta firmeza en su delirio, ello no se produce por un trastorno (*Verkebrung*) de su capacidad de juzgar ni se debe a lo que hay de erróneo en su delirio. Antes, al contrario, *en todo delirio se esconde un granito de verdad*; hay en él algo que realmente merece creencia, y esa es la fuente de convicción del enfermo, que por tanto está justificada en esa medida. *Pero eso verdadero estuvo largo tiempo reprimido; cuando por fin consigue abrirse paso hasta la conciencia, esta vez en forma desfigurada, el sentimiento de convencimiento que a ello adhiere es hiperintenso, como a modo de un resarcimiento, sólo que recae sobre un sustituto desfigurado de lo verdadero reprimido,*

protegiéndolo de cualquier impugnación crítica. El convencimiento se desplaza, por así decir, de lo verdadero inconciente [sic] a lo erróneo conciente [sic] enlazado con ello, y justamente a causa de este desplazamiento permanece fijado allí. [Énfasis añadido]

Tanto en el problema de la verdad del delirio que plantea Freud en 1907, como en la “incorregibilidad”⁶ de este, que analiza Jaspers en 1913, pareciera que se plantea una doble vertiente que consiste en la existencia de una Verdad exterior, compatible y una verdad interior, individual e impenetrable del delirante. Por esta razón, su palabra, la del delirante, como menciona Colina (1984, 33), es una palabra “desligada o desgajada del otro”.

Este funcionamiento del delirio no permite formar discurso, pero pone en evidencia, desde su negatividad,⁷ el orden y la posibilidad de ruptura de toda cadena discursiva. Sin embargo, en medio de otra paradoja, es importante señalar que a pesar de la ruptura que implica el lenguaje delirante, la palabra no queda totalmente liberada de lenguaje, como afirmara Colina en la cita anterior, sino que, precisamente por ser *pura* palabra-cosa-cuerpo, constituye otra lógica. En *Historia de la locura en la época clásica*, ya Foucault (2015, 362) advertía en el lenguaje del loco la existencia de una lógica distinta:

No está loco el hombre que se imagina ser de vidrio; pues cualquiera, en sueños, puede tener esta imagen; pero está loco sí, creyendo que es de vidrio, concluye que es frágil, que corre el riesgo de romperse, que no debe tocar ningún objeto resistente, y aun que debe permanecer inmóvil, etc. Estos razonamientos son de un loco; pero aún hay que notar que, en sí mismos, no son ni absurdos ni ilógicos. Por el contrario, las figuras más concluyentes de la lógica se encuentran correctamente aplicadas.

⁶ Jaspers, menciona lo siguiente sobre la *incorregibilidad* del delirio:

De las vivencias delirantes auténticas descritas, de las percepciones engañosas y de todas las otras experiencias primarias antes mencionadas, que pueden dar motivo al engaño del juicio, surgen en abigarrada mezcolanza las formaciones delirantes que se encuentran en los casos individuales. Después de la primera producción de ideas delirantes a partir de las vivencias, da el enfermo, en muchos casos, el *segundo paso*, el de aferrar esas ideas como verdades, el de mantenerlas contra todas las otras experiencias y contra todos los motivos en una convicción que supera a la certidumbre normal, incluso para sofocar en absoluto las ocasionales dudas iniciales [...]

Se puede formular en breves palabras: El *extravío de los sanos* es extravío común. La convicción tiene sus raíces en eso, en lo que todos creen. La corrección no se produce por razones, sino por transformación de la época. El *extravío delirante* de individuos es el apartamiento de lo que todos creen (de lo que “se” cree); la incorregibilidad no se puede distinguir psicológicamente de la infalibilidad en el verdadero sentido, que se mantiene interiormente contra un mundo. El verdadero delirio es incorregible [...] (Jaspers 1977, 128-9)

⁷ La negatividad a la que nos referimos ha sido planteada por Theodor Adorno y Max Horkheimer en *Dialéctica del Iluminismo* (1965) mediante un método que participa de un proceso de reflexión con el fin de identificar un problema, en la mayoría de los casos, invisibilizado por los procesos de producción positiva que se centran en los objetos y en los cuerpos.

Esa lógica del delirio que a través de las palabras crea un lenguaje inhabitable para los *cuerdos*, aun cuando no logra penetrar el diálogo con el otro, parte de la lengua para crear unidades en busca de un sentido que dé orden a esa catástrofe psíquica que albergan algunos sujetos de manera crónica o temporal. El enigma del delirio, al que solo puede accederse de manera negativa e imposible mediante trozos de sentido que no llegan a cuajar del todo, habla de una lógica en la que se cuelan y a la que se resisten categorías como Verdad, ligadas a una lógica unívoca que coloca fuera de sí la heterogeneidad, la fragmentación, es decir, aquello que no logra asir.

Esta lógica del delirio en la que la significación es ocupada por el sentido que el delirante logra captar de su catástrofe personal, la trabaja Remo Bodei (2000, 9-10) en su libro *Lógicas del delirio: razón, afectos, locura*:

Pero si no se trata de un juego de palabras, ¿a qué hablar de lógicas del delirio? Para convencernos de que no es una paradoja barroca, lo primero será no dejarnos impresionar por la solemnidad que revisten ciertos términos como *logos* o lógica, ya que *legheim* remite a la actividad de recolectar, distinguir y ordenar. De ser así, nada nos impide hablar de una o más lógicas del delirio, entendiendo por tales ciertos modos concretos –aunque anómalos– de articular percepciones, imágenes, pensamientos, creencias, afectos o humores según principios particulares que no siguen los criterios de argumentación y expresión comunes a una determinada sociedad.

Junto con esta propuesta de lógicas del delirio, el autor asume también la necesidad de una *razón hospitalaria* “capaz de reconocer los núcleos de verdad, la tipicidad e irregular variedad de los delirios, dispuesta a asumir [sus] contradicciones y paradojas (Bodei 2000, 10). Esto es, un estudio que acude a la lectura del delirio y que recibe las posibilidades de habitar otras lógicas que desestabilizan la Verdad que se rige por un método que parte única y exclusivamente de la relación con su evidencia, y a la que alude Foucault (2015, 285) cuando analiza esta lógica que encuentra en el *discurso* del loco:

Ante estos insensatos que se imaginan “ser muletas o tener un cuerpo de vidrio”, Descartes sabía inmediatamente que no era como ellos: “Pero, bueno, son locos...” El inevitable reconocimiento de su locura surgía, espontáneamente, en un nexo establecido entre ellos y uno mismo: el sujeto que percibía la diferencia la medía a partir de sí mismo: “Yo no sería menos extravagante si siguiera su ejemplo”. En el siglo XVIII esta conciencia de otredad oculta, bajo una aparente identidad, una estructura completamente distinta, se formula no a partir de una certidumbre sino de una regla general; implica una relación exterior, que va de los otros a este Otro singular que es el loco, en una confrontación en que el sujeto no está comprometido, ni aun convocado bajo la forma de una evidencia [...]

Si el loco es *el Otro entre los otros*, el delirio constituye una lógica entre las lógicas, un lenguaje entre los lenguajes, pero sobre todo la lógica y el lenguaje de la fragmentación en permanente búsqueda de un sentido que no logra comunicar al exterior. La lógica del delirio es individual, se relaciona con la experiencia particular, y se construye como un intento de restitución. De allí, su imposibilidad de diálogo con el afuera y su carácter de síntoma que pone en evidencia la búsqueda de un sentido. El delirio es síntoma y no signo. No existen los signos de la locura, de la psicosis, de la esquizofrenia como existen los signos de una alergia, de un resfriado o de la varicela. El signo es lo que la ciencia observa en su existencia física. El síntoma es lo que el paciente-paciente experimenta en su mundo-cuerpo interior (Bodei 2000, 37). Esta inexistencia de signos del delirio deja fuera de la ciencia toda evidencia, porque la evidencia no se observa en el delirio. Su única materialidad es ese lenguaje individual –ese segundo orden– que separa al delirante de la comunidad de hablantes y oyentes por la falta de referente. En la exterioridad del delirante, referente y evidencia se traducen como la prueba comunicante de la que carece el delirio. Por esto, el problema del delirio es también el problema de la verdad, de la creencia y de la evidencia.

Tanto Freud, con el problema de la verdad en el delirio, como Jaspers (1977, 129) con la cuestión de su *incorregibilidad* y del *apartamiento* del pensamiento del delirante “de lo que todos creen (lo que ‘se’ cree)”, plantean explicaciones a lo que es la verdad y la creencia individual del delirante. Junto con estas dos nociones vistas desde el psicoanálisis freudiano y desde una psiquiatría que se aproxima más a la filosofía –la de Jaspers– el problema de la verdad, la creencia y la evidencia también es planteada por Bodei, esta vez en el siglo XXI. Para el filósofo, el problema de la verdad se establece a partir lo cultural, por lo que una comprensión más amplia de esta noción incluye el método psicoanalítico que supone una mirada y una escucha atentas ante aquello que está oculto y que se encuentra en relación con la psique humana y con los afectos. Sobre la realidad, Bodei (2000, 40-1) menciona que:

[R]epresenta el haz de líneas de perspectiva convergentes que encuadran las construcciones mentales, afectivas y perceptivas siempre en proceso de construcción en las fábricas de las distintas civilizaciones. No constituye, en absoluto un punto de partida natural, un dato del que ha surgido la subjetividad humana. Se podría decir que todas las culturas reproducen, con distintas estrategias y modalidades, el esfuerzo por mantener a los individuos anclados a una realidad común y por distribuir en distintas zonas de compensación permitidas (mitos, religiones, supersticiones, sueños, obras de arte) las extravagancias, los “delirios”, que permiten aceptar el mundo dentro de los límites fijados.

Esta posibilidad, que no desestima en lo absoluto la verdad real del acontecimiento material, sino que invita a pensar en otras existencias negativas, plantea la noción de verdad dentro de las lógicas del delirio desde una mirada que trasciende la Verdad, la Creencia y la Evidencia como absolutos para centrarse en el mundo interior y de imposible acceso del delirante, es decir en el funcionamiento del delirio. Si tomamos en cuenta que existe una verdad hermética en el delirio al que el delirante accede, de manera negativa para el resto y mediante la cual se produce una permanente búsqueda de sentido a través del lenguaje, la creencia en esta verdad, carente de una evidencia material, es decir, de *la prueba*, nos obliga a mirar el problema de la evidencia más allá de una línea de procedimientos que conducen a un resultado.

A partir de su lectura de Freud, Bodei plantea que el *error* presente en el delirio consiste en el desbordamiento de una verdad interior y reprimida que halla su sustituto en la construcción delirante. Este desbordamiento es el que da lugar a *saltos* que van de una lógica a otra, por lo que la experiencia de verdad es traducida a través de fragmentos (Bodei 2000, 50-1) que si bien, como mencionan Freud primero y luego Foucault, no se alejan del razonamiento lógico, sí manifiestan escenas fragmentadas ininteligibles para la exterioridad del delirante por la presencia de significantes vacíos sin aparente relación con el referente. Mientras en el razonamiento lógico: “la evidencia se transmite mediante una cadena de demostraciones” (Bodei 2000, 53), para Freud, explica Bodei (55): “la intención no se dirige al centro de las evidencias; busca la verdad en los márgenes, allí donde no vemos por un exceso de luz”. No por casualidad, fue Freud quien demostró con el estudio del inconsciente que, aun *sano*, el mundo psíquico no es propiamente unívoco, sino que se sostiene sobre afectos y heterogeneidades de la memoria cuyo orden se establece por la conjugación que de ellas hace el sujeto. Por ello, el delirante intenta la búsqueda de sentido por medio de una especie de *montage*⁸ que “pone el énfasis menos en la simple progresión de la narración y más en el impacto de la secuencia de imágenes” (Königsberg 2004, 326), o de palabras que, de cierta manera, le producen alivio. Así que la evidencia en el delirio no es la Evidencia a la que se refiere Descartes. La del delirio es

⁸ La idea de montaje que proponemos no intenta hacer un calco con el delirio, sino más bien mirar sus funcionamientos fragmentados en una especie de composición no lineal en la que los trozos van conformando un todo cuyo significado lo construye el montador. De ahí la relación del lenguaje del delirio con el *montage* filmico, que “funciona sin atender a relaciones temporales o espaciales”. (Königsberg 2004, 327)

una evidencia *invisible* (Bodei 2000, 55), es decir negativa e individual; no material, pero existente.

De allí que, en *La pared de las palabras*, Orquídea intente, a toda costa, manifestar con palabras la búsqueda de un sentido que el resto no comprende, pero que en ocasiones *dice* mucho: como cuando susurra al resto de los pacientes que *afuera apesta*, no solo por las inmundicias que se encuentran tras las rejas del psiquiátrico, sino por lo que en ocasiones logra expresar en su delirio paranoico, mediante los significantes políticos que recoge en medio de su catástrofe personal. O como cuando, luego de que una pintura es colgada en la sala de psiquiátrico, los pacientes, dirigidos por ella, salen a la calle en medio de la lluvia para reproducir en el asfalto, con piedras blancas, la espuma del mar que observaron en el cuadro, mientras Orquídea ofrece las piedras a quienes pasan en sus autos sin reparar en el decir quejumbroso de ella: “duele, duele” (Pérez 2014, 1:27:42).

Las líneas hechas con piedras blancas que reproducen en el asfalto la espuma de las olas del mar se ofrecen en el filme como un lenguaje a través del cual los pacientes se juntan para *decir*, sin palabras. La representación del dolor de Orquídea, de su padecimiento humano es una ofrenda a los conductores, quienes no logran percibir el sentido de su *performance* como un acto de resistencia subjetiva. La lucha de Orquídea es contra sus fantasmas, contra el afuera que la persigue adentro, contra la catástrofe que la obliga a buscar un sentido que encuentra, dolorosamente, en su delirio y en la comunidad de pacientes que logra construir el mar en el asfalto.

3. Un lenguaje hecho a pedazos

La escena con la que cerramos el apartado anterior parte de una pintura que realiza el hermano de Luis, el protagonista, y que atraviesa toda la historia hasta su final. La pintura representa el mar de La Habana intervenido por clavos y anzuelos que el artista va encontrando en sus recorridos por la playa. El cuadro sustituye la cartelera de información partidista del hospital, y su instalación convoca la reunión de pacientes que miran fijamente la obra o lloran ante ella. Esta escena, sumada a la de la reproducción de la espuma del mar con piedras que realizan los pacientes en medio de la lluvia, nos hace pensar en la posibilidad de instauración de sentidos que el lenguaje permite a través de lógicas que, como las del delirio, se centran en significaciones que rebasan el problema de la verdad absoluta y de la belleza en la estética tradicional. Así, la noción de estética desde la que partimos tiene que ver más con su sentido etimológico que con la

connotación que adquirió posteriormente. Se trata de la *aisthesis* como facultad de percepción de los sentidos y como objetivación de determinados modos sensibles. En este sentido, la estética, más allá de la cuestión de la técnica y su relación con la *Belleza*, parte de principios como el que “la propiedad de ser del arte en el régimen estético del arte ya no está dada por criterios de perfección técnica, sino por la asignación a una cierta forma de aprehensión sensible” (Rancière 2005, 20). De manera que, de acuerdo con lo anterior, la estética no solo incluiría el producto acabado que circularía en los campos del arte y la literatura, sino también la *praxis*, esos modos de *hacer* que se inscriben dentro de una materialidad, que posee una forma y que se encuentra en relación con la objetivación de una aprehensión sensible.

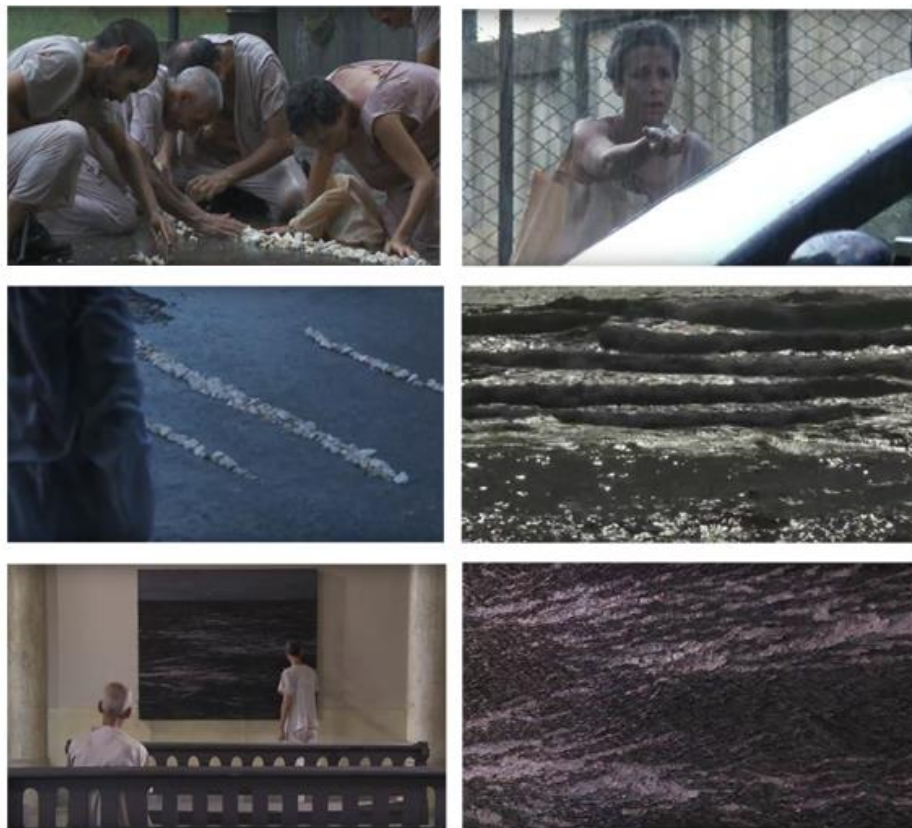


Figura 1. Capturas del filme *La pared de las palabras* (Pérez 2014)



Figura 2. Capturas del filme *La pared de las palabras* (Pérez 2014)

Ese *orden distinto* en el que hemos insistido a partir de *La pared de las palabras* porque nos conecta con la cuestión del sentido y del lenguaje delirante, nos permite aproximarnos a una idea de texto en la que el problema del significado estalla: no es entonces ni la narratividad ni la representación lo que construye en este caso el sentido del texto, sino la confluencia de elementos heterogéneos de su fragmentación. Por ello, la pérdida de valor del significado para el significante, y del significante en relación con el referente, nos acerca a una idea de multiplicidad que no es posible comprender desde un orden lineal. Más allá de los elementos que en la pragmática de la lengua permiten la variabilidad del signo lingüístico en correspondencia con el contexto y la intención, en este caso de lo que se trata es de la ruptura de la lógica del sistema de la lengua, y con ello, de lo que esta lógica determina como patrón de estudio de los signos en general.⁹ Esta idea de texto como multiplicidad de sentidos da lugar a lo que hemos denominado *productividad estético-delirante*, entendida esta categoría como una en la que el

⁹ Recordemos que Ferdinand de Saussure (1945, 94) en su *Curso de Lingüística General* afirmaba que “la lingüística puede erigirse en el patrón general de toda semiología, aunque la lengua no sea más que un sistema particular”. En este sentido, el problema del signo sobrepasa el problema de la lengua, pudiendo funcionar para otros formatos y otros códigos.

significado se deshace para abrir paso a una generación de sentidos que pone en evidencia aquello que el lenguaje puede decirnos en otras claves y mediante la problematización que permite lo estético.

Al hablar de productividad es casi imposible no pensar en la lógica de producción, distribución y consumo determinada por cierta idea de valor centrada en los bienes útiles; es decir, la productividad desde el circuito de la economía basada sobre todo en el consumo. Y aunque esto podría resultar descabellado cuando estamos pensando el delirio como una lógica otra, no nos hemos desviado de la acepción de lógica como *legheim* para pensar el delirio. Tampoco lo hacemos respecto de la noción de productividad al comprenderla desde la idea de generación; pero, al igual que con la lógica, a partir de un funcionamiento distinto en el que el plusvalor produce una heterogeneidad simbólica que rompe con el sistema lógico de la lengua limitando el consumo/recepción. No se trata de la producción de bienes relacionados con un principio de utilidad material, sino de una producción simbólica cuyo origen y finalidad es el gasto¹⁰; desborde y despilfarro del lenguaje. De manera que, más que mantener la circulación del significante-significado-referente, se produce una ruptura en la que el sentido estalla y el círculo que mantenía la comunicación como diálogo social, se desborda. Así, la idea de productividad a la que nos referimos rompe el círculo de una economía del significado dentro de la comunidad de hablantes para, desde la individualidad y la falta de diálogo que la caracteriza, hablarnos de una verdad no material que sin embargo existe y que, además, no posee un significado, sino una multiplicidad de sentidos que no llegaremos a decodificar.

Específicamente en el campo del lenguaje, esta idea productividad ha sido tratada por Julia Kristeva (1972, 63), cuando se refiere a la literatura, ya no como obra, esto es en su forma de consumo, sino como acto de escritura:

Habiendo tomado literalmente el concepto platónico (“expulsar los poetas de la República”), nuestra civilización y su ciencia se ciegan ante una productividad: la escritura, para sólo captar un efecto: la obra. Producen así una noción y su objeto que, arrancados del trabajo productor, intervienen a título de objeto de consumo en un circuito de intercambio (realidad-autor-obra-público). Se trata de la noción y del objeto

¹⁰ Sobre la noción de gasto, George Bataille (2008, 113-4) señala que:

La actividad humana no puede reducirse íntegramente a procesos de producción y conservación y el consumo debe dividirse en dos partes bien diferenciadas. La primera, reductible, está representada por la utilización, por parte de los individuos de una sociedad, de lo mínimo necesario para la conservación de la vida y la continuación de la actividad productiva: se trata pues, simplemente, de la condición fundamental de esta última. La segunda parte está representada por los gastos improductivos: el lujo, los duelos, las guerras, los cultos, las construcciones de monumentos suntuarios, los juegos, los espectáculos, las artes, la actividad sexual perversa (vale decir, desviada de la actividad genital) [...]

Es a esta última parte, al gasto improductivo, al que nos referimos. Gasto como desborde que genera la heterogeneidad. Productividad, entonces, más allá de la producción de bienes útiles y de su consumo.

“literatura”: trabajo translingüístico que nuestra cultura no alcanza sino en la postproducción (en el consumo); productividad ocultada que es reemplazada por la representación de una pantalla que duplica lo “auténtico” y/o por la audición de un discurso –aspecto secundario respecto de lo “real” y susceptible de ser apreciado, pensado, juzgado únicamente en su sustitución reificada–. Es a este nivel de inteligibilidad de la “literatura” como discurso sustitutivo donde se sitúa la recepción consumidora del texto con su exigencia de verosimilitud.

De ahí que la noción de productividad siga vigente en nuestra lectura, más allá de la idea de consumo, para ser reconducida esta vez hacia lo estético-delirante y en medio de una insistente paradoja ante la cual es necesario reafirmar que, en esta lógica productiva del texto, a pesar de la ruptura, no dejamos de estar dentro del lenguaje. Porque, aunque el lenguaje ya no represente del modo en que lo hace el signo, todavía puede hablar de un funcionamiento que permite ser pensado desde la multiplicidad y la heterogeneidad del sentido. Si esta multiplicidad y esta heterogeneidad del sentido funcionan en el lenguaje delirante, y si este último encuentra *su grano de verdad* en una búsqueda constante que no se cierra, sino que, por el contrario, se hace continua a partir de palabras que intentan “recogerse al azar y como se puede” (Bodei 200, 38), nos encontramos, no con líneas, sino con retazos hechos de significantes cuya relación no es sintagmática ni paradigmática. Esto es, su principio no está basado en el carácter lineal del significante estudiado por Saussure (1945, 95), quien determina que este: “por ser de naturaleza auditiva, se desenvuelve en el tiempo únicamente y tiene los caracteres que toma del tiempo: a) *representa una extensión*, y b) *esa extensión es medible en una sola dimensión*: es una línea”. Por el contrario, el lenguaje al que nos referimos se establece a partir de una lógica fragmentaria en la que las relaciones no funcionan a través de series sintácticas y paradigmáticas, horizontales y verticales, sino mediante el estallido hacia diferentes direcciones de sentido que estos significantes arrojan.

En este orden de ideas, y ya desde un punto de vista más metodológico, es importante acotar que nuestra lectura sobre el lenguaje fragmentado del sentido y del delirio ciertamente difiere de aquellos estudios que se centran en propuestas sobre estéticas de la ruptura con el fin de dejar al descubierto el funcionamiento del poder y del saber. No se trata en este caso de un análisis político en relación con postulados de los estudios de la posmodernidad. En nuestro caso, se trata más de leer una lógica en la que el sentido es el principal elemento para comprender la heterogeneidad de un lenguaje que entra y sale del funcionamiento sistemático. Por esta razón, partimos del principio de que todo lenguaje posee sentidos, pero también de que no todos los lenguajes funcionan a partir de la idea de la comunicación lingüística o de la teoría del signo. De modo que la

fragmentación actúa, no como una técnica que rompe con el orden, sino como un funcionamiento a partir del cual se ponen en evidencia otros modos de expresión que trascienden la convención social de la lengua, pero que no por ello dejan de decir, de expresar mediante otra lógica.

Y como de funcionamiento se trata, cuando establecemos una similitud entre este lenguaje hecho a pedazos y el *collage*, más que de una técnica, nos referimos a una lógica en la que prevalece la fragmentación material de la sintaxis textual o de la imagen, las cuales ya no poseen ni dan la certeza de una linealidad comunicativa porque sus trozos, esas partes del todo que forma el texto-*collage*, entran en relación, precisamente, mediante lo que *no significan* esos pedazos cuya verdad referencial desconocemos. El problema del *collage* es también, entonces, un problema de sentido, de roce y de particiones a partir de las cuales el texto funciona como soporte de palabras-cosa-cuerpo que han perdido su función de signo.

Se trata –insistimos– de una fractura y de una partición del significado en el texto, que se instala en un lenguaje cuyo principio es la necesidad de materializar lo inexpresable y cuyo funcionamiento no es la experimentación plástica o literaria sino una *praxis* estética en la que diferentes formatos como la escritura, los objetos y la imagen permiten inscribir la experiencia a través de un cuerpo de formas que padece la fragmentación. Se trata de un cuerpo-texto que dice los restos de su propia experiencia; que grita a través de palabras arrancadas del sistema de la lengua y transformadas por sentidos, no necesariamente dialógicos; que busca expresar, a través de la lógica del delirio, aquello que apenas queda como rastro de la catástrofe. No se trata aquí de construir, intencionalmente, un *collage*, aunque la lógica sea la de este. Tampoco se trata de un montaje como propuesta experimental de arte, aunque las palabras-cosas-cuerpo y las imágenes del lenguaje delirante se *monten* hasta conformar un texto hecho de multiplicidades. Se trata de un funcionamiento, de una lógica, insistimos, de un lenguaje cuya propuesta es estética y urgente.

Este lenguaje delirante, que se encuentra fuera del campo cultural y que muchas veces ha sido expulsado también del campo psiquiátrico –con excepción de las ocasiones en que es considerado terapéutico– no pertenece ni al archivo de la historia clínica de los pacientes, ni a la gama de textos literarios que resultan de la experimentación –como lo fueron los textos de la escritura automática y del *cadavre exquis* del Surrealismo. Pertenece sí, a la escritura y a la imagen, pero no a la Historia de la Literatura o a la Historia del Arte. Forma parte de lo que significan la escritura, la pintura y el dibujo como

actos, más allá de aspectos como el estilo, los movimientos artísticos, los géneros, las épocas, la crítica y el mercado editorial; porque la *praxis* estética es aquí un acto del individuo que no necesariamente busca el diálogo o el consumo, aunque sí la expresión y la escucha. Este lenguaje *hecho a pedazos* no proviene del oficio, de la genialidad ni busca la gloria de su publicación; se regodea apenas en el hecho de poder *decir*, de manera inconsistente y a riesgo de no ser leído o escuchado, aunque esto poco importa.

Insistimos así en una práctica y un funcionamiento que denota la existencia de otras verdades que son expresadas mediante un lenguaje que entra y sale del sistema convencional de la representación. Este lenguaje, que no es ya el de la locura, sino un lenguaje estético, pareciera delirar. Sin duda alguna, el delirio no es lenguaje estético, sino síntoma de la catástrofe interior que afecta al sujeto. Pero el lenguaje estético de *los locos*, en ocasiones, suele coincidir con el delirio en la búsqueda de sentido, con la diferencia de que el primero sí logra un lugar afuera, incluso si no se da el diálogo con el otro. Existe, en esta relación entre delirio y lenguaje estético, una paradoja imposible de resolver con el calco superficial de un lenguaje sobre otro.

Para delimitar de mejor manera la relación que intentamos establecer —relación paradójica, fragmentaria, pero lógica, en el sentido de que intenta construir a pedazos un diálogo imperfecto—, se hace necesario recurrir a dos propuestas de estética, muy relacionadas con su origen etimológico. La primera de estas es la de Jacques Rancière (2009, 24-5) en *El reparto de lo sensible. Estética y política*, y que el teórico opone a lo que denomina el “régimen de la representación”. Rancière parte de que en lo estético:

[L]a identificación del arte ya no se hace por una distinción en el seno de las maneras de hacer, sino por la distinción de un modo de ser sensible propio de los productos del arte. La palabra estética no remite ni a una teoría de la sensibilidad, ni del gusto, ni del placer de los aficionados del arte. Remite propiamente al modo de ser específico de lo que pertenece al arte, al modo de ser de sus objetos. En el régimen estético de las artes, las cosas del arte son identificadas por su pertenencia a un régimen específico de lo sensible. Este sensible, desligado de sus conexiones ordinarias, es habitado por una potencia heterogénea, la potencia de un pensamiento que se ha vuelto extranjero a sí mismo: producto idéntico al no-producto, saber transformado en no-saber, *logos* idéntico a un *pathos*, intención de lo inintencional, etc.

La segunda propuesta es la que ofrece Mijaíl Bajtín (2015, 31-2) en la recopilación de algunos de sus textos, titulada *Yo también soy (fragmentos sobre el otro)*. Allí, Bajtín establece un diálogo entre vivencia e identificación con el otro que resulta en estética. Es decir, su noción de estética se encuentra atravesada por el acto ético de la recepción de la vivencia de un otro. Con este ejemplo, que parte del héroe en la novela, el autor propone

una visión de estética que va más allá de la práctica plástica o literaria centrada en la cualidad de la forma, para establecer la posibilidad de un acto que se encuentra atravesado por la vida:

El referir la vivencia al otro es la condición obligada de la empatía productiva, del conocimiento de lo ético y de lo estético. La actividad estética se inicia justamente cuando al regresar hacia nosotros mismos, a nuestro lugar que está fuera de aquel que sufre, damos forma y conclusión al material de la vivencia, o sea el sufrimiento de la otra persona, con los momentos que son *transgredientes* [extrapuestos] a todo el mundo objetual de su conciencia adolorida, momentos que ahora no tienen ya la función informativa, sino una nueva, la *conclusiva*: la posición de su cuerpo que nos informaba acerca del sufrimiento, conduciéndonos a un sufrimiento intrínseco, se convierte ahora en un valor puramente plástico, en la expresión que encarna y concluye el sufrimiento expreso, y los tonos emocionales y volitivos de esta expresividad ya no son los de sufrimiento; el cielo azul que lo enmarca se convierte en el momento pictórico que concluye y da salida a su sufrimiento.

No se trata en ninguno de los casos –en el de Rancière, en el de Bajtín– de una apología de la sensibilidad ni del sufrimiento, sino de la estética como posibilidad de articulación de sentidos que suelen ser acallados por lógicas de funcionamiento cerrado. Eso que se inscribe dentro de las dos nociones planteadas es lo que busca una articulación expresiva en el arte, más allá de las lógicas estéticas ligadas a la representación tradicional. Lo estético es lo que permite así, articular, objetivar ese sensible que no es ya etéreo, sino material. Sin lo estético, desde las propuestas antes citadas, lo sensible quedaría cercado por el *pathos* –aquí como padecimiento y enfermedad– de la inexpressión. Este aspecto es trabajado de manera amplia por Deleuze (1996, 10-1) en *Crítica y clínica*, cuando dedica gran parte de su pensamiento tanto al *problema de escribir* como al *escritor* que:

Extrae nuevas estructuras gramaticales y sintácticas. Saca a la lengua de sus caminos trillados, la hace *delirar*. Pero asimismo el problema de escribir tampoco es separable del problema de *ver* y de *oír*: en efecto, cuando dentro de la lengua se crea otra lengua, el lenguaje en su totalidad tiende hacia un límite “asintáctico”, “agramatical”, o que comunica con su propio exterior.

El límite no está fuera del lenguaje, sino que es su afuera: se compone de visiones y audiciones no lingüísticas, pero que sólo el lenguaje hace posibles [...]

Estas visiones, estas audiciones no son un asunto privado, sino que forman personajes de una Historia y de una geografía que se va reinventando sin cesar. El delirio las inventa, como procesos que arrastran las palabras de un extremo a otro del universo. Se trata de acontecimientos en los lindes del lenguaje. Pero cuando el delirio se torna estado clínico, las palabras ya no desembocan en nada, ya no se oye ni se ve nada a través de ellas, salvo una noche que ha perdido su historia, sus colores y sus cantos. La literatura es una salud.

Este *problema de escribir*, al que se refiere Deleuze, y que no solo se limita a la

escritura, sino que se podría extrapolar a otras expresiones estéticas, conjuga tanto la propuesta de Rancière como la de Bajtín, más allá de la línea temporal en que se generan, y nos ayudan a pensar en la paradójica relación que existe entre el funcionamiento delirante y el lenguaje estético. La cuestión de la objetivación resulta entonces fundamental para trascender el *pathos* presente en el delirio y abrir paso a una posibilidad estética atravesada por el *ethos*. No se trata, insistimos, de una apología del delirio; se trata, en todo caso, de un problema de lenguaje. Del lenguaje rozando el límite con el afuera de la lengua, es decir con la experiencia. Del lenguaje que entra y sale de su propio funcionamiento y produce una fractura. Solamente se delira a través del lenguaje; es así como se busca el sentido. Y cuando el lenguaje hace algo más que delirar —cuando sale de ese *estado clínico* al que se refiere Deleuze— se genera una productividad estética; esto es el acto, “una manera de hacer” (Rancière 2009, 23), una *praxis* estética que sobrepasa los modos de producción que hacen de la literatura y las artes campos cuya principal base consiste en la creación y consolidación de determinados cánones. La productividad a la que nos referimos parte del acto que hace de la escritura y de las artes en general prácticas estéticas, modos de hacer. Este principio de productividad estética, más allá de la obra como producto, permite acceder a una dinámica que logra conectarse con lo ético, tal como enunciamos líneas atrás, a partir de la objetivación que, en el caso de nuestro trabajo, se traduce como dar forma, a través de diferentes lenguajes, al material inarticulado de la experiencia delirante.

El lenguaje estético funciona entonces, desde esta noción de productividad, como una posibilidad de inscribir aquello que resulta difícil de articular en otros espacios y en otras instituciones discursivas —la Ley, la Ciencia, la Literatura, las Bellas Artes— y se concibe como registro de la experiencia sensible, de aquello que busca una forma de articulación paradójica a través del lenguaje:

Cuando se dice experiencia, ¿qué se dice realmente? En principio, se enuncia una paradoja: por un lado, la experiencia se presenta como algo personal dentro del ámbito de lo cotidiano, circula por lo individual y padece de una restricción: es intransferible o incomunicable. Pero, por otro, la experiencia sólo es reductible o mediada por las posibilidades del lenguaje (contar la experiencia) y es fruto de una relación con aquello que afecta y modifica desde el exterior a quien la vive. (Arpes 2015, 11)

Y es precisamente esta dificultad de inscribir la experiencia dentro del lenguaje, junto con el hecho de que el lenguaje es la forma que tenemos para comunicar y poner a dialogar las huellas de la experiencia, lo que funciona como una contradicción que pareciera traducirse en un lugar *entre*, como el ingreso en una zona gris que permite mirar,

desde una posición distinta, otro tipo de lógicas como la del delirio. La productividad estética logra captar –o al menos articular– este *entre* mediante un lenguaje que no es propiamente representativo, pero que tampoco podría escapar de esta función que intenta capturar lo Real de la experiencia. Es aquí donde entra el funcionamiento del delirio para generar una relación con el lenguaje que lo modifica mediante la fragmentación, la fractura, la falla, el susurro o el grito.

Si bien hemos insistido en que el sentido funciona a partir de la multiplicidad que deshace el significado, y en que el delirio se constituye a partir de una especie de montaje, agregaremos que el lenguaje estético al que nos referimos se instaura también a través de una multiplicidad de sentidos que se logra mediante la lógica del *collage*. No se trata de un régimen de la representación, sino de los “repartos de lo irrepresentable” (Rancière 2009, 23) que tienen presencia a través de lo estético. La posibilidad de ordenar se transforma así en la oportunidad de recolectar trozos de sentido que hablan de las huellas de la experiencia, de un sensible que no podría ser capturado por la representación tradicional –los *modos de hacer bien* de la Bellas Artes– sino por una productividad estético-delirante que, a la vez que pone en evidencia la imposibilidad de representación de lo Real, da cuenta, mediante su paradójico intento de articulación, de las huellas de un funcionamiento que trasciende las lógicas de *Orden*, *Verdad* y *Belleza* para decirnos que existe *algo* inalcanzable, incomprensible, que está más allá de nosotros, y a lo que, sin embargo, podemos prestar nuestros ojos y oídos. Y, solamente si es escuchado, ese acontecimiento que tiene lugar como huella en el lenguaje puede convertirse en un *caso*. No porque se trate de la escritura de pacientes psiquiátricos con una historia clínica, sino porque el caso constituye una singularidad que es escuchada, leída y analizada, esta vez, desde un punto de vista que no necesariamente coincide con la narrativa de subjetivación que caracteriza los casos médicos o jurídicos.

4. Del caso: más allá del paciente, el autor y la obra

La noción de *caso* en la que insistimos no se lee como término sino más bien como una categoría problematizada y problemática que si bien se origina en la definición de *caso clínico*, posee derivas que desembocan en ámbitos como la escritura y la imagen, como veremos más adelante con los textos-caso. El término de origen de la categoría a la que nos referimos está definido en el *Diccionario de la Lengua Española* (Real Academia Española 2014) con dos acepciones específicas relacionadas con *enfermedad* y *rareza*,

que fácilmente se trasladan al uso común del término *caso* y en conexión, además, con lo singular. La primera acepción se define como: “Proceso morboso individual, especialmente de los no habituales”, y la segunda se refiere a: “Persona rara, extravagante”. Sin embargo, tanto a estas definiciones léxicas, como al concepto de *caso clínico* instituido por la medicina como la “descripción ordenada tanto de los acontecimientos que ocurren a un paciente en el curso de una enfermedad como de los datos complementarios proporcionados por los procedimientos diagnósticos, el curso del razonamiento clínico, la conclusión diagnóstica, el tratamiento empleado y la evolución del enfermo” (Real Academia Nacional de Medicina 2012), Juan David Nasio (2001, 10-1) contrapone su lectura de *caso* desde el psicoanálisis como:

[El] relato de una experiencia singular, escrita por un terapeuta para dar testimonio de su encuentro con un paciente y apoyar una innovación teórica. Ya sea que se trate del informe de una sesión o del desarrollo de una cura, ya sea que constituya la presentación de la vida y de los síntomas del analizando, un caso es siempre un escrito que apunta a ser leído y discutido. Un escrito que, en virtud de su modo narrativo, pone en escena una situación clínica que ilustra una elaboración teórica. Por ello, podemos considerar el caso como el paso de una demostración inteligible a una presentación sensible, como la inmersión de una idea en el flujo móvil de un fragmento de vida y concebirlo, finalmente, como la pintura viva de un pensamiento abstracto. [Énfasis añadido]

De esta noción de Nasio nos interesa resaltar dos elementos. El primero es que el caso se construye a partir del escrito de *una experiencia singular* que sirve a una *innovación teórica*. El segundo es que dicho escrito se produce, precisamente, mediante una narrativa que incluye, por una parte, una *demostración inteligible*, y por otra, *la presentación sensible* de un *fragmento de vida*. Ambos aspectos se juntan en lo que hemos denominado *caso*, diferenciándose de las nociones anteriores en que, para nuestra lectura, son casos los fenómenos –y no solo los sujetos y su representación– pensados como experiencias y acontecimientos singulares que dan lugar a un registro y a un archivo particulares relacionados con la *praxis* estética de pacientes psiquiátricos, de manera que los casos devienen texto: textos-caso.

Estos, los textos-caso, exceden los postulados del discurso –de la cultura y la psiquiatría– e intervienen desde diversos formatos. Son textos, por lo demás, que *hablan* la singularidad, la *rareza* y la particularidad de un modo sensible porque tocan aspectos de una historia de vida particular, a través de la escritura, los objetos y la imagen como modos de objetivación en los que es necesario *dar lo que se tiene*. De ahí que la categoría texto-caso que nos interesa sobrepase la noción que solo está referida al paciente y se postule también como la posibilidad de leer fenómenos de la cultura.

Es importante señalar que, a pesar de nuestro intento por asirlo, los textos-caso no incluyen necesariamente la certeza de un cierre analítico o interpretativo. Por el contrario, dada su singularidad, una de las características que los constituye es su existencia siempre en falta para quien intenta leerlos y escucharlos:

Fenómeno “anormal” donde los haya, que no cesa de hacer causa de deseo en el investigador –detective, médico, psiquiatra, analista crítico o cultural... seguidor incansable de las huellas de lo Real; sujeto siempre a/por la tentadora pregunta por ese “Otro”: el enigma. Y, al tiempo, reconstrucción a trozos (rompecabezas) de lo que (no) se sabe de antemano. La paradójica incertidumbre frente a la evidencia es, quizá, el rasgo más desconcertante de un “caso”: documenta de un “exceso”, ahí donde se (de)muestra su Verdad. (Cróquer 2012, 92-3)

De manera que, otra paradoja con la que nos enfrentamos es que, en su mayoría, los nuestros no son casos *de autor* centrados en personas-personajes que *desquician* el campo cultural de una modernidad latinoamericana de principios del siglo XX, como propone Eleonora Cróquer (2013a, 208) en su estudio sobre casos de autorías excéntricas:

Se trata de vidas-obra inquietantes, auténticamente tales; es decir, autenticadas como tales por la máquina cultural (Sarlo: 1998), que solo bajo esas condiciones abre para ellas un espacio “especial” de reconocimiento –capítulo aparte/salón de las maravillas– en la escena de los “haberes” ciudadanos de La Patria.

El problema de los texto-caso en nuestro trabajo se abre, sí, al problema de la autoría, pero no de la función autor,¹¹ entendida esta última como una figura dentro del discurso que se ubica entre el nombre propio, la obra y el campo al cual pertenece, y al que se le otorga cierto estatuto y autoridad. Esto es, no se relaciona con autores *raros* que vienen a desacomodar los preceptos de una modernidad cultural que intenta apropiarse

¹¹ Sobre el problema del nombre propio y el nombre de autor, Foucault (1998, 44-6) señala:

El nombre de autor es un nombre propio; plantea los mismos problemas que él [...] No es posible hacer del nombre propio, evidentemente una referencia pura y simple. El nombre propio (e igualmente el nombre de autor) tiene otras funciones además de las indicadoras. Es más que una indicación, un gesto, un dedo apuntado hacia alguien, en cierta medida, es el equivalente de una descripción [...]

Finalmente, el nombre de autor sirve para caracterizar un cierto modo de ser del discurso [...] indica que este modo de ser no es una palabra cotidiana [...] se trata de una palabra que debe ser recibida de un cierto modo y que debe recibir, en una cultura dada, cierto estatuto [...] corre, en algún modo en el límite de los textos, que los recorta, que rige sus aristas, que manifiesta un modo de ser o, por lo menos, lo caracteriza. Manifiesta el acontecimiento de un cierto conjunto de discursos, y se refiere al estatuto de este discurso en el interior de una sociedad y en el interior de una cultura. El nombre de autor no está situado en el nombre civil de los hombres, tampoco está situado en la ficción de la obra, está situado en la ruptura que instaura cierto grupo de discursos, y se refiere al estatuto de este discurso en el interior de una sociedad y en el interior de una cultura [...] Podría decirse, por consiguiente, que hay en una civilización como la nuestra un cierto número de discursos que están provistos de la función “autor”, mientras que otros están desprovistos de esta.

de ellos. Y, sin embargo, dialoga con la propuesta de *casos de autor* en el hecho de que, tanto los textos-caso como los autores a los que se refiere Cróquer (2012, 19): “no sostiene[n] el ‘absoluto’ de la Historia (ni el de la ‘Cultura’, ni el de la ‘Modernidad’), sino que lo divide[n] (la historia, la cultura, la modernidad). Allí donde este aparece, El Sujeto de esa Historia-Cultura-Modernidad no comprende, ni puede (con la) nada que (a)guarda entre sus palabras”.

Los nuestros, son textos que no pueden ser leídos desde la Verdad porque apenas susurran los restos de una vida que delira, que se ha salido de su curso (surco) *normal*, y que existen, en su mayoría, sin un nombre propio que los sostenga dentro del discurso de autoría de la modernidad. Si bien en los casos de autor aún se mantiene esta figura, en los textos-caso, precisamente, la puesta en duda de una autoría posible respecto del paciente psiquiátrico quiebra los moldes de la *personalidad de excepción*¹² concebida dentro del discurso del campo cultural.

Más allá de la obra-vida del autor *excéntrico*, *genio* y *raro*, clasificado así por el campo cultural, los textos-caso no poseen un nombre propio, sino un origen marcado por la subjetivación de un adjetivo: han sido escritos por *locos*. De manera que la marca sobre el nombre no está dada ya por el discurso cultural que cataloga a un autor como *excéntrico*, sino por el discurso psiquiátrico que lo define como *paciente*. De estos textos se afirma que alguien los ha creado y que por esta razón tienen autoría, pero ese *alguien* no forma parte del discurso de la máquina cultural, ni siquiera como margen o en los pliegues; no está dentro. En este sentido, a los textos-caso le correspondería un autor genérico, sin nombre propio, pero con marcas: el paciente psiquiátrico, que proviene del discurso médico y no del cultural. De manera que la lectura que nos guía no se centra en la autoría como construcción discursiva, pero sí en el fragmento de vida de un autor-creador que pulsa en los textos-caso, aun sin nombre propio y sin otra autoridad que la que le brinda su propia experiencia.

¹² Para Daniela Campos (2016, 2), el problema de la personalidad de excepción, se inscribe en el campo de la escritura de la siguiente manera:

La inclusión de ciertos autores en el campo intelectual bajo esta etiqueta [personalidad de excepción] puede ser pensada como un síntoma de reconocimiento de personalidades emergentes en el cambio de siglo [XIX]; esto es, reconocer otras voces, otros discursos, otra puesta en escena de la figura del intelectual. El canon literario busca en el límite, en el marco, para rellenar el vacío que deja la reiteración de los modelos dominantes, pretendiendo una suerte de legitimación de la periferia, desde su lugar de enunciación que es, de hecho, contrario: el centro, el orden. La institución literaria no busca desplazarse, sino que, apuesta por una propuesta periférica, entendida desde la lógica de lo marginal.

5. Ante los texto-caso, la escucha

Para lo que la clínica denomina *caso*, han existido diversos métodos de estudio en el campo de la medicina, que van desde la intervención física del cuerpo hasta técnicas menos invasivas, ya no relacionadas directamente con el cerebro, sino con esa zona que está entre lo físico y lo espiritual, es decir, con los nervios. Estos últimos son los métodos de la neurología. Nos interesa en esta parte, detenernos en una discontinuidad en cuanto a los métodos a través de los cuales fueron estudiados los casos de la psiquiatría en Occidente; esa que surge con el psicoanálisis y que constituyó, para el momento, una alternativa al espectáculo visual de las *histéricas* implantado por Jean-Martin Charcot en el Hospital de La Salpêtrière durante el siglo XIX:

Hasta hoy nos han llegado las series de imágenes de la *Iconographie photographique de la Salpêtrière*. Ahí aparece todo: poses, ataques, gritos, “actitudes pasionales”, “crucifixiones”, “éxtasis”, todas las posturas del deliro. Parece como si todo estuviese encerrado en esas fotos porque la fotografía era capaz de cristalizar idealmente los vínculos entre el fantasma de la histeria y el fantasma del saber. Se instaura así un encanto recíproco: médicos insaciables de imágenes de “la Histeria” e histéricas que consienten e incluso exageran la teatralidad de sus cuerpos. De este modo, la clínica de la histeria se convirtió en espectáculo, en *invención de la histeria*. Se identificó incluso, soterradamente, una especie de manifestación artística. Un arte muy próximo al teatro y a la pintura [...]

Freud fue testigo desorientado de esa inmensa cautividad de la histeria y de la fabricación de esas imágenes. Dicha desorientación nada tendrá que ver, sin embargo, con los inicios del psicoanálisis. (Didi-Huberman 2007, 8)

A ese espectáculo de la histeria al que Freud asistió *desorientado*, le siguió la escucha del relato del paciente: una práctica bastante improbable antes del psicoanálisis, en la que el centro del saber no estaba constituido ya por la mirada del médico que *todo lo sabe y todo lo ve*, sino por el oído que recibe el relato del otro, o al menos, su intento de construcción –pensemos en el diván, en la interrupción de la mirada y en el hecho de hablar y ser escuchado–. La escucha, en el psicoanálisis, está caracterizada por un silencio del saber –al menos mientras el analizado *habla*– que da lugar a la posibilidad de construcción de una narrativa en la que el sujeto también se oye a sí mismo. Esta escucha se transformó, desde los inicios de la hipnosis y de la asociación libre, hasta que “poco a poco el analista [fue] renunciando a su deseo de hallar algo y se [fue] colocando en una perspectiva de encuentro (es decir estar en una actitud de espera para leer en la superficie, en el texto manifiesto)” (Rodado, Sanz y Otero 2006, 284). De manera que, en su método, el psicoanálisis se interesa por la escucha como apertura de un encuentro con el otro y su

relato, y ya no por el anhelo por hallar en *ese texto que se da* alguna Evidencia o Verdad que sirva al saber —y que tampoco encontrará jamás en el texto delirante—, porque al psicoanálisis le interesa, sobre todo, el lenguaje. De ahí nuestro interés en el modo como esta escucha psicoanalítica propone un encuentro:

Quien desee discernir los procedimientos de razonamientos sobre los que descansa el método analítico desemboca en una verificación singular. Del trastorno registrado hasta la curación, todo ocurre como si no interviniese nada material [...] Cuando —a diferencia del psicoanalista— el psiquiatra intenta remitir el trastorno a una lesión, al menos su itinerario tiene el aire clásico de una búsqueda que se remonta a la “causa” para tratarla. Nada parecido en la técnica analítica. Para quien no conoce el análisis más que en las relaciones que Freud ofrece (es al caso del autor de estas páginas) y para quien considera menos la eficacia práctica, que aquí no está en tela de juicio, que la naturaleza de los fenómenos y los nexos en que son planteados, el psicoanálisis parece distinguirse de toda otra disciplina. Principalmente en esto: el analista opera sobre lo que el sujeto le *dice*. (Benveniste 1979, 75)

Esta idea sobre el lenguaje como instrumento fue la que despertó en el lingüista Emile Benveniste su interés por el psicoanálisis freudiano y la que lo llevó a analizar el funcionamiento del lenguaje dentro de esta disciplina en un apartado de su libro *Problemas de Lingüística General I* (1979). La idea sobre el lenguaje es la que también despierta nuestro interés, particularmente en lo referente a la escucha como método para aproximarnos a los textos-caso. No es el psicoanálisis aplicado a textos a lo que recurrimos; es a ese *poder escuchar* lo que se niega a la vista, que no concede evidencia alguna y que, aun así, constituye un texto, lo que nos aproxima a la escucha. Es la posibilidad de construir sentido, de leer y escuchar gestos y signos fragmentados, lo que nos permite acercarnos a la escucha como un modo posible de acceder a textos que se encuentran marcados por el uso del lenguaje como instrumento de expresión. Se trata de la escucha como un método válido, incluso cuando se trata de textos escritos, transcripciones, objetos e imágenes; un método que no se centra solamente en lo que se ve, sino también en la negatividad que de estos textos se desprende, porque no es la comunicación lo que los caracteriza, sino la necesidad de decir desde los silencios, los gritos, las repeticiones, los *lapsus*, la ruptura sintáctica.

La materialización de diferentes casos de escritura y de obras visuales por parte de pacientes psiquiátricos, así como su respectiva divulgación en exposiciones, revistas y libros, nos lleva a leerlos desde una perspectiva que trasciende la interpretación literaria y artística o el análisis psicoanalítico para situarnos en una escucha que obliga a una aproximación distinta, que intenta comprender lo que producen estos textos como

artefactos teóricos de la experiencia.¹³ Esto es, como textos cuya productividad *habla* a una exterioridad para ofrecer otros modos de leer y escuchar la vida que intenta inscribirse en ellos. Leer entonces, desde el propio texto, para escuchar lo que este tiene que decir, sin someterlo a formatos exegéticos. Leer la palabra y sus sentidos posibles, también para:

[H]acer trabajar a nuestro cuerpo (desde el psicoanálisis sabemos que ese cuerpo sobrepasa ampliamente a nuestra memoria y nuestra conciencia) siguiendo la llamada de los signos del texto, de todos esos lenguajes que lo atraviesan y que forman una especie de irisada profundidad en cada frase. (Barthes 1994, 38)

De manera que asumimos el acto de leer como uno que aproxima al encuentro con la experiencia de un otro que susurra o grita en los textos, por lo que de algún modo constituye un método que opera más allá *de la memoria y la conciencia*, sin dejar de implicar el propio cuerpo. Es así como el oído se abre a este acto como órgano sensorial –no por casualidad la percepción de nuestro cuerpo se encuentra fisiológicamente ubicada en la cóclea del oído– a través del cual la perspectiva de lo leído-escuchado avanza un poco más mediante la sospecha, la intuición y el sentido. De manera que un acto visual como la lectura nos lleva a la escucha como método para acceder a los textos-caso.

Esta escucha se concibe como una posibilidad a partir de la cual podemos acceder a los textos-caso sin recurrir a la exégesis, pero sí al análisis. Es decir, escuchamos los textos para conocer lo que proponen. En este sentido, pensamos dos formas de escucha; una a través de formatos que devienen registro de textos orales: transcripciones (sobre estas formas de lo inasible que es la escucha como formato profundizaremos en el mapa cuatro sobre la transcripción), y otra, sobre la que ya hemos iniciado nuestra reflexión: la escucha como método que rige nuestra lectura en un intento por acercarnos a textos que trascienden el orden del discurso y se posicionan desde un lenguaje delirante construido a través de fragmentos.

¹³ La categoría *artefactos teóricos de la experiencia* que proponemos dialoga con otras categorías de las que partimos. La primera de ellas es la de “protocolos de experiencia” propuesta por Deleuze y Guattari (2008, 17) en *Kafka por una literatura menor*: “Nosotros no creemos sino en una *experimentación* de Kafka; sin interpretación, sin significancia, solo protocolo de experiencia”; es decir, en una productividad que va más allá del enunciado *esto significa aquello*, para decir su funcionamiento y sus puntos de fuga. De esta misma categoría parte Luis Miguel Isava (2009, 451) para proponer sus *Protocolos alternativos de la experiencia*, desde lo que denomina “artefactos culturales”, esto es: “poderosos instrumentos de teorización en sí mismos”, que, por una parte, ponen en evidencia la cultura, y por otra funcionan como aparatos crítico-teóricos. En este mismo orden, Marcela Arpes en su artículo “Aproximación a un protocolo teórico de la experiencia para pensar el arte y la cultura” (2015), establece una relación con este tipo de artefactos culturales, para trabajar el problema de la experiencia. Para nosotros, la categoría aparatos teóricos culturales constituye formatos a partir de los cuales se puede proponer una teorización y que no resisten la aplicación de determinados aparatos críticos de tipo tradicional.

En nuestro trabajo, leer y escuchar no están separados y quizás por ello sea necesario prestar la escucha y mirar, desde el sesgo, esos textos singulares, particulares y *raros*, producidos en su mayoría desde contextos psiquiátricos, para ponerlos a dialogar con los sonidos que en ellos producen los significantes movidos de sus referentes, y desde una sospecha que no se relaciona con los significados de la lengua, sino con la desnudez de su arbitrariedad. Los textos son, sin duda, legibles y por ello no nos desligamos de la lectura, de lo visual que permite un panorama de estudio que no deja de centrarse en el papel analítico de la investigación. Sin embargo, a esto sumamos la escucha como esa capacidad de percibir, desde lo sensorial, sin desligar por ello el pensamiento. En este sentido, nuestro método no necesariamente encuentra algún binarismo entre ver y escuchar, como acaso lo sugieren, en ocasiones, los interesantes estudios de Peter Sloterdijk y Jean-Luc Nancy, los cuales proponen una exploración de nuevos modos de aproximación a los fenómenos que vaya más allá de la razón filosófica, para dialogar con nuevos objetos.

En el caso de Sloterdijk (2001, 285), en su texto referencial: “¿Dónde estamos, cuando escuchamos música?”, el autor parte de lo que él denomina “una ontología ocular que tenía su origen en la sistematización de una vista exterior e interior”, refiriéndose a la metafísica occidental, para llegar a la afirmación esencialista de que: “[p]ara los pensadores que, por el contrario, quisieran exponer la existencia a partir del hecho de la audición, no podría el alejamiento del sujeto-observador caer en el límite exterior del mundo, porque es característico de la naturaleza de la audición no verificarse de modo diverso al ser-en-el-sonido” (287). Esta propuesta de Sloterdijk, que de algún modo relaciona el ser con la audición y lo ocular con el estar, establece una posición dicotómica en cuanto a estos dos actos que, en su lectura, estarán también en relación con lo originario. Nuestro distanciamiento parte, precisamente, de la necesidad de *pensar* los textos como *objetos sensibles* que tienen lugar en la palabra o la imagen de estos textos-caso, y en la posibilidad de una lectura que también incluya la escucha. Esto es, concebimos la escucha como un método que forma parte de la materialidad de los cuerpos y que no necesariamente se queda en el esencialismo del sonido o de la música, por lo que no se encuentra en contradicción o separada de la lectura de textos-caso.

Por esta misma línea de separación entre lo visual ligado al entendimiento, y lo auditivo relacionado con el sentido, aunque aproximándolos mucho más a la capacidad de escuchar y entender como lugares de/para la filosofía, Jean-Luc Nancy (2002, 1-2) propone en las primeras páginas de su texto *A la escucha* que:

De suponer que aún tiene sentido plantear interrogantes sobre los límites o sobre unos límites de la filosofía (de suponer, por tanto, que un ritmo fundamental de ilimitación y limitación no constituye la andadura permanente de dicha filosofía, con una cadencia variable, quizás hoy acelerada), preguntaremos esto: ¿la escucha es un asunto del que la filosofía sea capaz? ¿O bien –insistamos un poco, pese a todo, a riesgo de apelar al trazo grueso– la filosofía no está adelantada y forzosamente ha superpuesto a la escucha o la ha sustituido por algo que es, más bien, del orden del entendimiento? ¿El filósofo no será quien entiende siempre (y entiende todo) pero no puede escuchar o, más precisamente, quien neutraliza en sí mismo la escucha, y ello para poder filosofar?

Ante la pregunta retórica del filósofo, encontramos que la escucha constituye un método a través del cual podemos aproximarnos a los textos, quizás desde esa *lógica hospitalaria* que señalaba Bodei y que hemos mencionado en páginas anteriores. No hallamos en la escucha una delimitación respecto del acto de pensar los objetos de una investigación, sino que, por el contrario, y junto con Nancy, consideramos que escuchar constituye un modo de aproximarse a los fenómenos, *ensanchando*¹⁴ su posibilidad de acceso y comprensión. La escucha en diálogo con la lectura de palabras, objetos e imágenes permitiría un acercamiento mucho más *honesto* a textos que trascienden el orden del discurso, que no aceptan la exégesis y que se posicionan desde una palabra deseante o desde el deseo de palabra, como es el caso de los textos-caso que nos proponemos leer-escuchar.

De manera que, como todo *caso* amerita, leeremos y escucharemos textos, cuyo lenguaje singular y contexto de origen particular, poseen un sentido que interesa a nuestro estudio por la relación estética-delirio-experiencia. Nos ubicaremos desde una escucha que no es la del psicoanálisis y desde una lectura que tampoco es plenamente ocular. Escuchamos y leemos –o al menos eso intentamos– un poco para ofrecernos al desborde que generan, pero también a sus silencios, *errores*, ecos y repeticiones, siendo esto lo más difícil e interesante de leer y escuchar en textos que no dejan de producirse desde la experiencia. Nos aproximamos entonces a estos textos-caso partiendo de la afirmación de Doris, ese personaje de *La pared de las palabras*, que no solo atendía a los pacientes, sino que también los escuchaba porque, aunque “las cosas están al revés, no significa que no tengan un orden”.

¹⁴ Sobre lo sonoro y la forma, Nancy afirma que “[l]o sonoro, al contrario, arrebató la forma. No la disuelve; más bien la *ensancha*, le da una amplitud, un espesor y una vibración o una ondulación a la que el dibujo nunca hace otra cosa que aproximarse. Lo visual persiste aun en su desvanecimiento, lo sonoro aparece y se desvanece aun en su permanencia”. (Nancy 2002, 4; énfasis añadido)

Capítulo dos
Breve arqueología de la psiquiatría, el arte y la escritura.
Casos: Brasil y Venezuela (siglo XX)
(Mapa dos)

En el mapa anterior, dedicamos parte de este a la problematización de la noción clínica y psicoanalítica de *caso*, entendido como una narrativa que describe la particularidad de un sujeto, para ampliar su espectro también a fenómenos pensados como formas, experiencias y acontecimientos singulares que configuran un archivo relacionado con la *praxis* estética de pacientes psiquiátricos. De manera que, además de los textos, un hecho singular, que de algún modo genera una ruptura por su particularidad e insistencia, también podría comprenderse como un *acontecimiento-caso*. Por esta razón, antes de iniciar el encuentro con los textos-caso, nos enfrentamos con la necesidad de mirar los acontecimientos que dieron lugar a su materialidad para anclar parte de su biografía y atender a la historia que se cuenta de y en ellos. Así que, además de aproximarnos a los textos, también tenemos la posibilidad de leer los lugares, los momentos, las circunstancias y la necesidad a partir de los cuales dichos textos se originaron y adquirieron significancia.

Lo anterior derivó en una breve arqueología, entendida esta como la búsqueda y el estudio crítico de documentos *raros*, que nos permitió encontrar, en los márgenes de la psiquiatría del contexto latinoamericano del siglo XX, un archivo de escritura e imágenes que resultó ciertamente un hallazgo, no solo por el hecho de haber sido producido por pacientes psiquiátricos, sino por la particularidad del espacio en donde tuvieron lugar durante tanto tiempo: hospitales psiquiátricos; sitios generalmente dedicados al estudio científico, la experimentación o el confinamiento de los denominados *enfermos mentales*. La producción estética como actividad a la que se dedicó un grupo importante de pacientes en hospitales psiquiátricos brasileños y venezolanos durante un tiempo mayor a ocho años, resultó en acontecimientos-caso que trascendieron el problema del diagnóstico, la etiqueta y la normalización y que constituyen, aún hoy, puntos de fuga dentro de la historia de la psiquiatría, gracias a su singularidad y rareza.

El primero de estos acontecimientos-caso es la creación y el establecimiento del *Museu de Imagens do Inconsciente*, por parte de la Doctora Nise da Silveira en el Centro

Psiquiátrico Nacional Pedro II, de Rio de Janeiro, en 1952. Dicho espacio fue el resultado del trabajo de los pacientes en el atelier de arte de la Sección de Terapia Ocupacional; lugar de encuentro para hombres y mujeres diagnosticados como esquizofrénicos que encontraron en el taller un espacio para expresar y reconstruir su experiencia delirante a través de la pintura, el diseño, el modelado y la escultura. El atelier, junto con casos anteriores, terminó por cimentar una tradición en cuanto al tratamiento humanista de los pacientes y su relación con el arte en Brasil.

El segundo acontecimiento-caso tiene lugar en Venezuela, específicamente en el estado Carabobo, entre 1954 y 1962, con la creación y circulación de la revista *Nanacinder: Vocero de la Colonia Psiquiátrica de Bárbula*, cuyo origen estuvo enmarcado dentro de una serie de eventos que resultaron, entre otros proyectos, en la escritura y publicación de un conjunto de textos a través de los cuales los pacientes expresan un lenguaje que intenta mediar con lo Real. La experiencia de *Nanacinder* lleva a la visibilización de proyectos posteriores que, al igual que la revista, se centrarán en la escritura y otras formas de arte como modos de expresión de los pacientes psiquiátricos en Venezuela, aun en medio de la carencia y el horror vividos en los centros de salud mental del país.

Dos hospitales psiquiátricos, uno en Brasil, otro en Venezuela, cercanos en cuanto a época y en permanente diálogo con el arte, la escritura y el delirio, problematizan el funcionamiento más tradicional de instituciones como la psiquiatría, el arte y la literatura, al *profanar* la función de genio autoral que comúnmente ha sido asignada al sujeto que atraviesa con su vida y su obra –ambas *locas*, raras, singulares– estas tres instituciones. Profanar lo concebimos más allá de lo religioso y en relación con tradiciones que, en el orden del discurso de las disciplinas, constituyen núcleos cerrados de formas de hacer el arte y la literatura. En este sentido agregamos, con Giorgio Agamben (2005, 97), que la profanación es un acto en el que “aquello que, habiendo sido sagrado o religioso, es restituido al uso y a la propiedad de los hombres”. En nuestro caso, la profanación se da en un sentido simbólico porque son *locos* y *locas* quienes pintan, dibujan, esculpen y escriben, es decir, quienes toman *praxis* que se adjudican como *legítimas* solo en determinados circuitos. No se trata de *artistas* o *escritores* signados por la extravagancia de su rol dentro del mapa social y cultural del siglo XX, sino de pacientes psiquiátricos con producciones estéticas que atraviesan los límites del campo cultural y de la medicina mediante espacios y propuestas que desafían la razón de la ciencia. Lo anterior, a partir de la *locura* de una psiquiatría humanista que escucha y lee dentro del propio cerco que

significa el hospital psiquiátrico. ¿Qué tienen que decirnos el *Museu de Imagens do Inconsciente* y *Nanacinder*? ¿Qué funcionamiento *permite* que las pinturas y los textos de los *locos* se realicen y circulen durante todo este tiempo? ¿Cuáles son los textos-caso que allí se producen?

1. Sección de Terapia Ocupacional y atelier de arte del Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II, Rio de Janeiro 1946-1974

Nessa apologia do afeto, não seamos demasiado ingênuos, pensando que será fácil satisfazer as grandes necessidades afetivas de seres que foram tão machucados, e socialmente tão rejeitados. Um deles escreveu:
De que serve colher rosas,
Se não tenho a quem ofertá-las.
A convivência com o esquizofrênico ensina muitas coisas surpreendentes. Seria bom que o psiquiatra concedesse tempo e atenção para escutá-lo. (Da Silveira 2018, 86)

Hacia el final del primer mapa argumentamos cómo la escucha podría funcionar como método ante la lectura de textos que no funcionan desde la representación tradicional. Siguiendo ese mismo orden de ideas, abrimos el acontecimiento-caso del atelier de arte del Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II, con estas palabras del epígrafe, no por casualidad y como continuación de lo esbozado. Esta necesidad de escucha de la que habla Nise da Silveira, que nace con Freud y sigue con psiquiatras relacionados con el psicoanálisis durante el siglo XX, sin duda, se encuentra marcado por otro modo de concebir y tratar los trastornos y las enfermedades psiquiátricas; uno que trasciende la psiquiatría más tradicional. Ese *otro modo* se origina no solo en la posibilidad de atender a las palabras de la lengua, sino en el hecho de escuchar un lenguaje que sobrepasa la convención y el orden de la *normalidad*. Es la disposición a la escucha la que vendrá a configurar, no solo nuevos tratamientos para los pacientes, sino también –y es este nuestro interés central– producciones estéticas que se configuran desde el sentido como una

lógica otra y que constituyen casos singulares, dentro y a la vez fuera, de la psiquiatría, el arte y la literatura.

Específicamente el acontecimiento-caso del atelier de arte de la Sección de Terapia Ocupacional del Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II es registrado por Nise da Silveira (2018) en su libro *Imagens do Inconsciente*, publicado por primera vez en 1981, mediante la narración del proceso de constitución del taller, la descripción de las historias de algunos de sus pacientes y su propia experiencia como investigadora. En la presentación del libro una cita de Marco Lucchesi ilustra parte de la importancia de su trabajo:

Quando Nise da Silveira publicou *Imagens do Inconsciente*, a psiquiatria tradicional foi abatida sem piedade. Foi um marco. Um livro extraordinário, de uma *singularidade* tal que causou espanto e admiração. Fruto de anos e anos de intensa pesquisa, escrito numa prosa exemplar, *as imagens perturbaram, pela rara y estranha beleza*. Era uma denúncia total, sem meias palavras. [...] *A biografia em lugar do caso. E o psiquiatra assumindo a condição de coautor ou de leitor, atento às vozes de seus antigos hóspedes compulsórios, silenciados por terríveis expedientes*. (Da Silveira 2018, 11; énfasis añadido)

La cita de Luchessi ilustra algunos aspectos por los cuales consideramos la creación del atelier de arte fundado por Nise da Silveira, un acontecimiento-caso. El primero de ellos es esa *singularidad* marcada por producciones que se caracterizan por *su rara y extraña belleza*: pinturas, dibujos, diseños y esculturas creados durante más de veintiocho años por los pacientes. El segundo aspecto se centra en lo que Luchessi denomina *la biografía en lugar del caso*, esto es, una marcada atención en la historia de vida y no en la historia clínica de los pacientes. Ya no se trata de un caso en el sentido clínico de la palabra, sino del relato de una singularidad, de la narrativa de una experiencia que se encuentra atravesada por la escucha de lo que la psiquiatría tradicional se negaba a recibir: el delirio como huella de un Real que atraviesa la vida de los pacientes. De manera que, como tercer y último aspecto, se encuentra el lugar de la psiquiatra *asumiendo la condición de coautor o de lector, atento a las voces*; es decir, asumiendo un lugar de escucha que está marcado por la observación atenta que requiere la investigación, pero también por el afecto, porque no existe escucha real que no *afecte* y que no pase por lo sensorial. Así, este espacio que en principio forma parte de la terapia, para establecerse luego como un atelier, tiene su origen en la necesidad de escucha ante la expresión de pacientes que, curiosamente, jamás habían realizado estudios o prácticas artísticas:

Era surpreendente verificar a existência de uma pulsão configuradora de imagens sobrevivendo mesmo quando a personalidade estava desagregada. Apesar de nunca

haverem pintado antes da doença, muitos dos frequentadores do atelier, todos esquizofrênicos, manifestavam intensa exaltação, da criatividade imaginária, que resultava na produção de pinturas em número incrivelmente abundante, num contraste com a atividade reduzida de seus autores fora do atelier, quando não tinham mais nas mãos os pincéis. (Da Silveira 2018, 15)

La relación de Nise da Silveira con la psiquiatría y el arte estuvo siempre marcada por la escucha y por lo que ella misma denominó una práctica arqueológica: “Pesquisas arqueológicas e pesquisas psicológicas são trabalhos paralelos feitos em áreas diferentes” (251). Esta investigación arqueológica se refiere a la búsqueda permanente de contenidos inconscientes de la psique que también la llevaron a una investigación cultural y artística que influyó y dio forma a su trabajo, inicialmente, de la mano de Freud:

Freud muitas vezes estabelece analogias entre a análise psíquica e o trabalho do arqueólogo. Já nos primórdios da psicanálise, em 1892, Freud compara seu método de investigação da etiologia da histeria às pesquisas arqueológicas [...] No estudo do caso clínico de Dora, Freud repete o confronto entre psicanálise e arqueologia. Mais tarde ele acentua que apesar das analogias há diferenças marcantes entre as duas ciências [...] Portanto, permanecem gravadas sob as experiências do indivíduo as experiências ancestrais. Estudando as marcas persistentes dessas experiências, sem dúvida Freud trabalhou como um arqueólogo da psique. (252-3)

Ya avanzada su investigación y su trabajo en el atelier, la búsqueda arqueológica adquiere mayor preponderancia a partir de su relación con el análisis de Carl Jung:

Jung praticou, na psique, investigações de tipo arqueológico em dimensões até então ainda não realizadas. Suas principais descobertas fizeram-se na área das camadas subjacentes ao inconsciente pessoal nas profundas camadas psíquicas que constituem o lastro comum a todos os homens e onde nascem as raízes de todas as experiências internas fundamentais, das religiões, teorias científicas, concepções poéticas e filosóficas. (254)

Sin duda, la arqueología a la que se refiere Nise da Silveira será muy diferente entre Freud y Jung, aunque ambos coincidan en una escucha atenta que abre paso a esta búsqueda en la que insiste la psiquiatra. A grandes rasgos, Freud centrará sus investigaciones en el psicoanálisis que parte del inconsciente del individuo, mientras que Jung atenderá a lo que él denominó el *inconsciente colectivo*, alegando que existe un registro de huellas ancestrales que van más allá del inconsciente individual y que operan en el individuo. Será esta última orientación hacia la psicología profunda que nace del análisis junguiano, la que permitirá a Nise da Silveira establecer una Sección de Terapia Ocupacional centrada en la pintura, el dibujo y el modelado realizados por los pacientes: “O atelier de pintura me fez compreender que a principal função das atividades na Terapêutica Ocupacional seria criar oportunidade para que as imagens do inconsciente e seus concomitantes motores encontrassem formas de expressão” (16). En todo caso, llama

mucho la atención la relación entre escucha y arqueología que Nise da Silveira establece como métodos de la psiquiatría en su atelier de arte, apenas en la década del cuarenta del siglo XX; momento centrado en la experimentación psiquiátrica con fármacos y en la intervención invasiva con terapia de electroshock, lobotomía y choque insulínico.

La perspectiva crítica hacia la violencia que sobre los pacientes ejercía la psiquiatría tradicional de su época, hizo que da Silveira explorara otros campos capaces de abrir el espectro de estudio y comprensión de las enfermedades y los trastornos mentales. De hecho, el nacimiento del taller de arte fue resultado de una especie de *castigo* que se le impartió al ser enviada a la —en ese momento inexistente— Sección de Terapia Ocupacional del centro, por negarse a aplicar los tratamientos médicos antes mencionados (Mello 2001, párr. 34). Para Nise da Silveira, no fue suficiente ni el diagnóstico de la esquizofrenia, ni su tratamiento más convencional; ahí, donde ningún médico quería ir, ella creó el atelier de arte en 1946 y luego el *Museu de Imagens do Inconsciente*, en 1952. Ambos con la colaboración de jóvenes artistas brasileños que estuvieron siempre interesados en el trabajo de los pacientes:

Aquilo que feriu a atenção logo de início foi a alta qualidade de muitas das pinturas, desenhos e modelagens. Eu me surpreendia. E quem ainda ficava mais fascinado era meu jovem colaborador Almir Mavignier. Em 1946, Mavignier, atualmente um dos mais importantes pintores brasileiros, apenas se iniciava na pintura e era funcionário da secretaria do Centro Psiquiátrico [...] Naqueles idos anos do fim da década de 1940 vinham frequentemente com Mavignier a Engenho de Dentro seus jovens amigos Ivan Serpa e Abraham Palatnik, que mais tarde teriam nomes famosos nas artes brasileiras. (Da Silveira 2018, 16)

Sin duda, la relación con el arte que los pacientes establecen a partir del trabajo que allí estimula Almir Mavignier fue la marca a partir de la cual la Sección de Terapia Ocupacional se torna, no solo en un lugar de recuperación, sino en un atelier desde donde toma relevancia la particularidad y la singularidad del acontecimiento-caso. Solamente la observación y la escucha profundas ante el sufrimiento de los pacientes lograron determinar un funcionamiento que iba a contracorriente del propio Centro Psiquiátrico y que partió del arte como herramienta. La pintura y el modelado no brindarían, quizás, la cura o la vuelta a la *normalidad* del paciente; pero, definitivamente, le proporcionaron una forma estética para expresar la fragmentación de su *yo* y el intento de su restitución mediante una práctica humana. Sus historias, su necesidad de estar con otros, su *poder ser* más que pacientes, resultaron el motor a partir del cual se crearon, no solo pinturas y esculturas, sino obras en las que se inscribe la experiencia, es decir, *vida-obras* que

necesitaban de la expresión estética como forma de articulación de una vida fragmentada, más allá de la legitimación del campo cultural.

El trabajo constante y prolífico de los pacientes se desbordó desde el Centro Psiquiátrico hasta su exterior. Así, varias exposiciones tuvieron lugar durante esa época: “Nesse primeiro período organizamos duas exposições: uma, em fevereiro de 1947, no Ministério da Educação, e outra, em outubro de 1949, no Museu de Arte Moderna de São Paulo” (16). Y después del contacto de las obras de los pacientes con el campo artístico, surgieron elementos que hicieron que esta conexión creciera, pero sin abandonar nunca el lugar de la terapia:

Conhecedores de arte afirmavam a existência de valores estéticos em obras de esquizofrênicos [...] Tudo isso me alegrava profundamente. Mas sempre me mantive discreta quanto a pronunciamentos sobre a qualidade das criações plásticas dos doentes. Isso competia aos conhecedores de arte. O que me cabia era estudar os problemas científicos levantados por essas criações. E certamente um problema científico a investigar o fato de certos esquizofrênicos, inclusive alguns ditos “crônicos”, exprimissem suas vivências através de formas que os conhecedores de arte admiravam. E, acima de tudo, eu me sentia no dever de ressaltar o aspecto humano desse fenômeno. (18)

Es por ello que el desbordamiento de esas *vida-obras*, que nacen en la Sección de Terapia Ocupacional, continúa y logra reunir el arte y la psiquiatría dentro del propio hospital, pero ahora convertido en el *Museu de Imagens do Inconsciente* que, tiempo después, tomará literalmente todo del Centro Psiquiátrico para funcionar allí hasta nuestros días:

Más allá del reconocimiento del valor artístico del acervo por los artistas y expertos en arte el museo realizó, a lo largo de sus 54 años de existencia, más de cien exposiciones en Brasil y en el exterior, dando mayor énfasis al aspecto científico de la colección, por medio de las investigaciones desarrolladas por la Dra. Nise y sus colaboradores. Participó de tres congresos mundiales de psiquiatría: París, 1950; Zúrich, 1957; Rio de Janeiro, 1993 [...] Actualmente su acervo contiene cerca de 350 mil obras, entre pinturas, dibujos, modelajes y xilografías. Parte de esa colección está catalogada. Es, en su género, una de las más importantes del mundo. (Mello 2001, párr. 54)

Simbólicamente, el museo que *se apropia* del centro psiquiátrico es una imagen poderosa que se corresponde con el sentido del trabajo estético dentro de un hospital. El *Museo de Imagens do Inconsciente* constituye un acontecimiento-caso por su singularidad, a tal punto que la estructura física que inició en los espacios abandonados del centro, es tomada por el arte en su concepción más profana y libre. Aun cuando el campo cultural brasileño se mostraba interesado en la *praxis* que los pacientes llevaban a

cabo en el atelier, el *Museu de Imagens do Inconsciente* se caracteriza por su indeterminación, por el hecho de encontrarse *entre* la práctica artística y la psiquiátrica.

2. Entre la psiquiatría y el arte. Antes y después del atelier

La biografía de la relación entre arte y psiquiatría en Brasil tiene un énfasis notable en todo el trabajo realizado por Nise da Silveira a partir de la década del cuarenta. Sin embargo, durante años anteriores, también hubo acontecimientos que permiten profundizar más en esta arqueología, ya que, desde los años veinte, Rio de Janeiro y São Paulo comenzaban a ser testigos de trabajos sobre el arte de pacientes psiquiátricos. En el texto curatorial *Flores del abismo*, de la exposición Imágenes del Inconsciente realizada en Buenos Aires en 2001, el ya citado Luiz Carlos Mello (2001) establece un panorama del trabajo estético de pacientes en hospitales psiquiátricos brasileños, de las fundaciones de museos con esta temática, sus exposiciones y las influencias artísticas de mayor importancia en Brasil.

Con este panorama, la arqueología que pretendemos abrir con el atelier de arte del Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II se profundiza cuando, en 1923, el psiquiatra Osório Cesar fue designado estudiante interno del Hospital de Juqueri en São Paulo, lugar donde se reafirma su interés por el estudio de la relación entre arte y locura. De la experiencia de Juqueri y de sus estudios posteriores nacieron los libros *A expressão artística nos alienados*, en 1929; y *A arte nos loucos e vanguardistas*, en 1934; además de un número importante de artículos entre los que resalta “A arte primitiva nos alienados: manifestação escultórica com caracter symbolico feiticista num caso de syndroma paranóide” (1924) como uno de los primeros:

Consolidada por nove livros, dezenas de artigos publicados em revistas culturais e de ciências médicas e uma vastíssima contribuição na imprensa, da qual se contabiliza mais de quatrocentos textos, a produção textual de Osório Cesar foi constantemente consultada em pesquisas que abordam as práticas terapêuticas, a história da psiquiatria, da psicologia e da psicanálise, a história do socialismo, bem como a história, a crítica e o ensino das artes no Brasil. (De Carvalho 2016, 12)

Osório Cesar, médico anatomopatologista y psiquiatra, pero con una vida en la que estuvo siempre presente la música, el arte y la literatura, situó su trabajo en un lugar donde dialogaban la interpretación artística con la psiquiátrica, marcadas ambas por los pilares fundamentales de los estudios sobre producciones estéticas de los pacientes psiquiátricos. En el caso de Cesar, y según Arley Andriolo (2003, 76), el psiquiatra: “Fora

inspirado pela leitura de Prinzhorn (1922) e Vinchon (1924), podendo freqüentar ainda outros autores contemporâneos, como Fursac (1905) e Morgenthaler (1921), além de manter-se fiel a uma determinada leitura freudiana”. Su método, según el mismo autor, estuvo caracterizado por la comparación de las producciones de pacientes con el arte primitivo; una fuerte influencia de Prinzhorn que prevaleció en la época y en Brasil, primero con Cesar y luego con Nise da Silveira, pero sobre esto último profundizaremos más adelante:

Para Cesar, muito das manifestações artísticas nos alienados é fruto de atavismo, ou seja, regressão a épocas arcaicas. Trata-se da tese da filogenética, observada em Freud, para quem os conflitos sexuais recalcados são ecos de comportamentos primitivos. Cada indivíduo manifestaria em Estética e em Fisiologia o desenvolvimento da espécie. (Andriolo 2003, 79)

Para Cesar, toda creación artística, fuese de pacientes o de artistas de oficio, estaba caracterizada por ser la expresión del inconsciente, de manera que para él toda obra de arte se podía analizar en dos partes: el contenido manifiesto y el contenido latente. El primero, obedece a la forma, a su contenido estético; el segundo:

É a parte íntima da obra de arte, o seu lado simbólico, a fantasia que mascara os impulsos inconfessáveis da vida íntima do artista e somente a ele o interessa. Ao artista, portanto está reservada essa parte obscura de seu trabalho. (Cesar 1944, 4)



Figura 3. Esculturas de Juqueri (Fioravanti 2016)

El problema de la clasificación artística de las obras no era el interés principal de Cesar, es decir, para el psiquiatra lo más relevante era la expresión de la producción estética que podría llevarlo al análisis. De allí que no fuese un problema para él analizar, con el mismo método, la obra de un paciente o de un artista. Para Cesar, el valor de la producción residía en la capacidad expresiva de la obra, en diálogo con su contenido manifiesto y su contenido latente. Sin embargo, es necesario considerar el permanente

interés de Osório Cesar por el arte en relación con la psiquiatría, así como la influencia que en su desempeño tuvieron las reuniones con intelectuales, artistas y escritores como Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral y Mário de Andrade (Fioravanti 2016, párr. 13). Es por esta razón que, más allá de las publicaciones, su trabajo se centró también en una serie de exposiciones en las que dio a conocer al público general la obra de los pacientes del Hospital de Juqueri:

Sob essa motivação, escreveu seu primeiro artigo como médico do Juqueri (1925), participou da exposição organizada por Flávio de Carvalho no Clube dos Artistas Modernos, “Semana dos Loucos e das Crianças” (1933), com a palestra intitulada “Estudo Comparativo Entre a Arte de Vanguarda e a Arte dos Alienados”. Foi o organizador da I Exposição de Arte do Hospital de Juqueri, realizada no Museu de Arte de São Paulo, em 1948, com obras provenientes de sua coleção pessoal, desenhos a lápis preto e de cor recolhidos dos doentes. (Andriolo 2003, 75)

Ya en la década del cincuenta y con un interés importante en este tipo de producciones en Brasil, Osório Cesar continúa con exposiciones que trascienden el contexto brasileño:

Entre 18 e 27 de setembro de 1950, levou sua coleção particular de obras de internos para a Exposição de Arte Psicopatológica do I Congresso Internacional de Psiquiatria, realizado em Paris, organizada por Robert Volmat. Nesse evento apresentou o texto intitulado “Contribuição ao Estudo da Arte entre os Alienados” e contribuiu com cinquenta e quatro obras produzidas espontaneamente no Juqueri por autores como Albino Braz, B. Novais, A. Donato, P. Comas (ou Cornas), Sebastião F., entre outros (Volmat, 1956). Dois anos depois, novamente na França, a convite da Maison National de Chareton, Paris, para estudar Psiquiatria Social, ministrou uma palestra na seção consagrada à “arte em Psicopatologia” na Sociedade Médico-Psicológica, sob a presidência de M. G. Collet, cujo resumo foi publicado como “L’Art chez les Alienés dans l’Hôpital de Juqueri” nos Annales Médico-Psychopathologiques. (Andriolo 2003, 76)

En 1985 se inaugura en la residencia del primer director del hospital de Juqueri, Dr. Franco Rocha, el Museo Osório Cesar. Según Luiz Carlos Mello (2001, párr. 32), “su acervo contiene más de cinco mil obras, entre dibujos, pinturas, esculturas y grabados que en su mayoría pertenecen a las décadas del cuarenta y cincuenta, cuando funcionaba la Escuela Libre de Artes Plásticas de Juqueri, creada por Osorio”.



Figura 4. Taller de artes en la década de 1950 (Fioravanti 2016)

Al interés por el arte de los pacientes psiquiátricos en Brasil iniciado por Osório Cesar, se suma el registro crítico que, también durante la década del cuarenta y después, realizó Mario Pedrosa. En primer lugar, con la categoría *arte virgem* –que dialoga con la noción de *art brut*– para definir aquella expresión artística cuyas obras se despojan “de las convenciones académicas establecidas y de cualquier rutina de la visión muralista o fotográfica” (Mello 2001, párr. 51). En segundo lugar, con la crítica registrada en diferentes artículos y diarios respecto del trabajo realizado en el atelier de la Sección de Terapia Ocupacional coordinada por Nise da Silveira. Y, por último, con la exposición *9 artistas de Engenho de Dentro de Rio de Janeiro*, inaugurada el 12 de octubre de 1949 en el Museo de Arte Moderno de São Paulo, la cual coordinó junto con Almir Mavignier, fundador del atelier de pintura y modelado del Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II y con el crítico francés Leon Degand (Mello 2001, párr. 44). Los nueve artistas de la muestra colectiva eran pacientes de la Sección de Terapia Ocupacional del Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II.

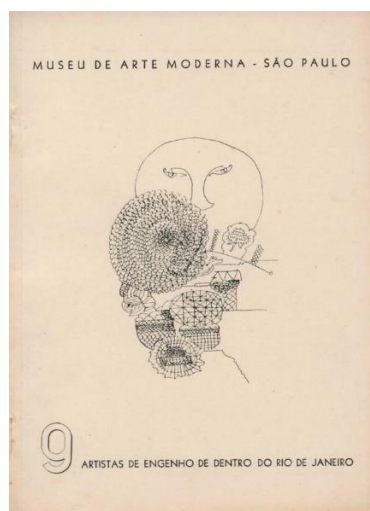


Figura 5. Portada del catálogo de la exposición *9 artistas de Engenho de Dentro de Rio de Janeiro* (Fundação Bienal de São Paulo, 2012)

Así, los talleres de arte no quedarán solamente dentro de los hospitales psiquiátricos de Brasil, sino que se extenderán e incluso generarán una dinámica de externado después de la creación de uno de los primeros centros de este tipo, fundado en 1956 por Nise da Silveira: *Casa das Palmeiras*. Vemos que, entre la década de los 20 y los 50 del siglo XX, se establece en Brasil un importante trabajo sobre arte de pacientes psiquiátricos que posteriormente crecerá hasta nuestros días, principalmente mediante una serie de exposiciones que no solo se realizarán en Brasil, sino también en diferentes países de Latinoamérica y Europa hasta el presente siglo. Osório Cesar, Mario Pedrosa, Almir Mavignier, Nise da Silveira y también jóvenes artistas brasileños como Abraham Palatnik e Iván Serpa, además de haber fijado el camino y los cimientos para la investigación y el trabajo sobre la relación entre arte y psiquiatría, se abrieron a una escucha que nació en los años veinte para generar una productividad marcada por el afecto y que se consolidó luego en el atelier de la Sección de Terapia Ocupacional:

Allí, en efecto, se fue reuniendo por casualidad un grupo de enfermos “esquizofrénicos” sacados del patio del hospicio hacia la sesión terapéutica, de esta hacia el taller, del taller hacia la convivencia, donde comenzó a crecer el afecto y el afecto a generar la creatividad. El gran descubrimiento fue la formación o revelación de personalidades extraordinarias, nacida de la convivencia a lo largo de los años, y cuyas obras constituyen ya ahora un patrimonio cultural de la nación brasileña. (Pedrosa 1980,11)

3. Arte primitivo, art brut, outsider art

Como mencionamos al inicio, la arqueología de producciones estéticas realizadas por pacientes psiquiátricos que comenzó en nuestro segundo mapa con Nise da Silveira se profundiza con antecedentes del mismo contexto brasileño, pero también de otros lugares y acontecimientos. Y es que durante el siglo XX las producciones estéticas de pacientes psiquiátricos fueron catalogadas por especialistas como un tipo de arte ingenuo, al ser realizadas por sujetos que no poseían ningún tipo de instrucción académica en arte, ni tenían el arte como oficio. En este sentido, fueron tres las categorizaciones principales dadas en Europa y Estados Unidos a las obras realizadas por pacientes psiquiátricos: arte primitivo, *art brut* y arte *outsider*. Estas tres calificaciones ejercieron una importante influencia en la concepción de la psiquiatría humanista en Brasil, siendo dos ejemplos los casos de Osório Cesar con su *arte virgem* y Nise da Silveira.

Uno de los principales antecedentes en la relación entre arte y psiquiatría a los que se aproximan tanto Cesar como da Silveira es al trabajo de Hans Prinzhorn, psiquiatra,

historiador de arte y filósofo alemán, quien además era dibujante y poeta (Prinzhorn 2012, 7). Su formación coincide con su trabajo en el Hospital Psiquiátrico de Heidelberg en donde inicia la famosa Colección Prinzhorn que, aunque se originó en el mismo hospital, iría aumentando con documentos producidos en manicomios de otros países de Europa como Suiza, Austria, Hungría, Holanda, Italia, además de Alemania, y también en Estados Unidos y en Japón (7). La colección de Heidelberg inició con un libro que registraba producciones estéticas de pacientes psiquiátricos y, entre 1919 y 1921, “pasa de tener unos cuatrocientos cincuenta ejemplares a contar con aproximadamente cinco mil piezas, realizadas entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX por cerca de quinientos autores distintos. Entre ellas hay dibujos, pinturas, *collages*, textiles y variadísimos textos” (7).

De la colección de Heidelberg nace, en 1922, el libro *Expresiones de la locura. El arte de los enfermos mentales –Bildnerei der Geisteskrankenque*, en alemán– que, según Julia Ramírez (9) en la introducción de la edición en español, se diferencia de los estudios positivistas sobre arte y locura realizados en 1872 por Cesare Lombroso en *Genio e follia*, gracias a una tendencia artística que lo ubica más cerca de *L’Art chez les fous. Le dessin, la prose, la poésie* (1908), de Marcel Réja (seudónimo de Paul Gaston Meunier). Este último libro registra las obras de los pacientes sin incluir su diagnóstico psiquiátrico, por lo que marca una ruptura radical con la limitada visión que se había tenido, hasta entonces, del denominado arte de los locos (Muñoz 2010, 28). De ahí que, más allá de establecer categorías psiquiátricas para el análisis de las obras, o una relación entre la genialidad artística y la locura, Prinzhorn se centrará más bien en categorías artísticas como *arte primitivo*, aunque en debate con su formación psiquiátrica:

Estas obras son intentos de configuración; esto es algo que tienen en común psicológicamente con el “arte”. Deberíamos por tanto tener alguna experiencia en cuestiones teórico-artísticas, mejor dicho, en la psicología de la configuración. Además, *se destaca desde siempre la sorprendente semejanza de estas obras con las configuraciones de los niños y de los primitivos*, lo cual hace obligatorio comprobar en qué consiste la semejanza, cuál es su base psicológica y, por otra parte, qué es lo que establece la diferencia. Y para ello tenemos que aproximarnos a estos problemas con una formación suficiente en psicología comparativa o etnopsicología. Finalmente, *se insiste repetidamente en que las obras de nuestros enfermos mentales guardan una relación con el arte de los tiempos primitivos más estrecha que con cualquier otro ámbito de comparación.* (Prinzhorn 2012, 37; énfasis añadido)

Junto con la categoría *arte primitivo* con la que Prinzhorn nominó el tipo de producciones artísticas de pacientes psiquiátricos, y además de la organización de las obras del Hospital de Heidelberg en su famosa colección, otro de sus aportes fue la

propuesta de un método que sirviera al análisis de dichas producciones, a partir de la idea de expresión estética. Lo anterior se inserta en un proceso de búsqueda metodológica para el estudio de objetos cuyo antecedente más cercano fue la colección de Lombroso. Este último juntó ciento siete obras de pacientes de la clínica de Turín para su ya mencionado libro. Pero, contrario a Prinzhorn, Lombroso, por su mirada de criminólogo, se sirvió de *su* colección para *demostrar* la tendencia a la degeneración existente entre el genio y la locura, signada por lo que denominó *regresiones* o estados *intelectuales primitivos*:

Las investigaciones más recientes, en especial la teratología de Gegenbauer, indican que muchas *regresiones* se compensan con un gran desarrollo en otra dirección, e incluso están asociadas a un ennoblecimiento, a un aumento, por así decirlo, de grado: los reptiles tienen más costillas, más vértebras, los simios más músculos y un órgano (la cola) más que nosotros. Hemos perdido estas ventajas para ganar muchas otras. Una vez admitido esto, el rechazo apriorístico a admitir la tesis de la degeneración, desaparece al instante. Así como los gigantes en estatura pagan su grandeza con la esterilidad y con una relativa debilidad intelectual y muscular, *los gigantes del genio pagan por su potencia intelectual con la degeneración y la locura*. (Lombroso 2009, párr. 8; énfasis añadido)

Distante de este antecedente, el trabajo de Prinzhorn dialoga con la psiquiatría y el arte y en este se vislumbra el establecimiento de un método, no resuelto, que permitiría leer las obras de pacientes psiquiátricos desde un lugar entre estas dos disciplina, y a partir de la idea de *arte primitivo* como la capacidad de expresión de todo ser humano en cualquier época y contexto:

Prefacio

Nadie es más consciente de las carencias de este libro que su autor. Por eso haré una cierta autocrítica en este prefacio.

Existen dos soluciones metodológicas puras para nuestro tema: un catálogo de las obras de arte que las describa científicamente, acompañado de una presentación clínica y psicopatológica de los casos, o bien una investigación de base totalmente metafísica sobre el proceso de configuración artística. De esta segunda manera, las obras excepcionales exploradas psicológicamente y las condiciones, asimismo excepcionales, en que se basan serían integradas, como una variedad de la enajenación humana, en una imagen general del ser dentro del concepto de *un impulso configurador primitivo, detrás del cual sólo se podría encontrar una general necesidad de expresión como fundamento instintivo*. En suma, *una investigación así estaría en su totalidad más allá de la psiquiatría y de la estética*, en el ámbito de las formas del ser fenomenológicamente consideradas. *Lo que hay entre estas dos soluciones puras debe necesariamente constituir una obra incompleta y estar constantemente defendiéndose de los peligros de la dispersión*. Los escollos son la mera transmisión de materiales, el adorno novelístico del detalle, las cuestiones de principio. Serían fáciles de evitar si pudiéramos servirnos de una metodología establecida. Pero *los problemas de una zona fronteriza nueva, por lo menos una nunca estudiada en serio, se resiste a toda metodología de una especialidad*. Así, con la idea de que todavía no está a nuestro alcance el tratamiento ideal de este ámbito y la recogida de materiales y la descripción no tienen ningún valor intelectual por sí mismas, sólo queda una cosa: considerando las últimas valoraciones metafísicas, deshacerse entretanto de

todas las valoraciones especializadas o apoyadas por la tradición de particulares medios culturales [...]

Para especificar más el eje de nuestro enfoque, recordaremos la concepción del arte de Tolstói, que coincidiría con aquél si bajo la superficie del proceso configurativo, que hay que valorar estética y culturalmente, *admitimos un proceso básico humano general*. Éste sería, en su esencia, igual en el dibujo más espléndido de Rembrandt y en el pintarrajo más deplorable de un parálítico: *expresión de lo psíquico*. Tal vez hay que estar totalmente seguro de los caminos estéticos y culturales que llevan a las obras configuradas para comprender cómo alguien que se mantiene al margen de toda valoración puede dedicarse incondicionalmente a estos extremados contrastes de valores. Pues de ninguna manera habría que buscar por detrás de una interpretación farisaica o sanchopancesca a la frase “no hay diferencia...”.

Heidelberg, octubre de 1921

EL AUTOR

Figura 6. Prefacio a *Expresiones de la locura. El arte de los enfermos mentales* (Prinzhorn 2012, 31-2; énfasis añadido)

La búsqueda metodológica que trajo consigo la colección de Heidelberg estuvo siempre presente en Prinzhorn como inacabada, como esa *zona fronteriza* entre la psiquiatría y el arte que requería un modo de aproximación que fuese más allá de los métodos y las teorías ya propuestos por cada una de las especialidades. Comprender una obra de arte como necesidad expresiva de todo ser humano fue el punto desde donde partió Prinzhorn para pensar su teoría sobre la expresión artística, de manera que, aun inacabada y criticada en épocas posteriores, en su momento generó una perspectiva teórica posible y novedosa desde la cual organizó y analizó las obras de los pacientes. Debido a esta intención metodológica, antes de la colección de obras que se compila en la segunda parte de su libro, aparece una primera, titulada: “Parte teórica. Los fundamentos psicológicos de la configuración artística” (Prinzhorn 2012, 43), en la que el autor organizó los aspectos teóricos de su estudio a partir de su “Esquema de las tendencias configurativas”.

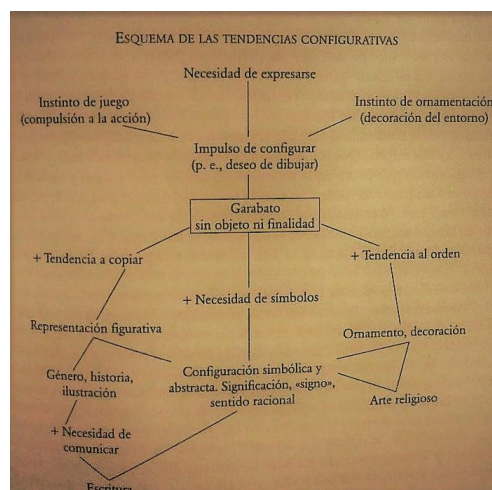


Figura 7. Esquema de las tendencias configurativas (Prinzhorn 2012, 49)

En el libro *Expresiones de la locura. El arte de los enfermos mentales* –que contiene parte de la colección–, la metodología se establece a partir de la introducción de la biografía del autor-paciente, seguida por las imágenes de sus producciones con un análisis regido por la propuesta teórica que se detalla en la primera parte. De manera que el libro está configurado a partir de una curaduría que *expone* una muestra colectiva de artistas que son, en este caso, pacientes psiquiátricos. Fue esta posibilidad de poner a dialogar, no solo arte y psiquiatría, sino también método y muestra, a partir del trabajo de los pacientes, lo que hizo que el libro de Hans Prinzhorn fuera definitivo para muchos interesados en el arte como forma de expresión humana, así como para el estudio y surgimiento de otras categorías como *art brut* y *outsider art*.

Sin duda, el trabajo de Prinzhorn sobre la colección de Heidelberg fue también determinante para movimientos artísticos como el Surrealismo, cuyos artistas buscaban una respuesta que trascendiera la razón, antes y después de que el nazismo tomara la colección para su exposición sobre *arte degenerado*.¹⁵ Más allá de esto, varios artistas y movimientos vanguardistas encontraron en el libro y en el gesto de Prinzhorn un punto determinante para una concepción romántica e idealizada del *arte de los enfermos mentales* como *praxis* pura a seguir en los círculos artísticos de Europa. Al respecto, Julia Ramírez explica:

El *arte de los locos* o *arte alienado*, como fabricación cultural e iconográfica, resulta fundamental para comprender las vanguardias históricas, pues es uno de los manantiales secretos donde continuamente están bebiendo [...]

Paul Klee, entusiasmado por la espiritualidad que encuentra en las creaciones *alienadas*, difunde la obra en la Bauhaus. El expresionista Alfred Kubin visita varias veces la colección de Heidelberg, y traba contacto personal con Prinzhorn. Max Ernst, que lleva más de una década interesándose por las creaciones de manicomio, lee *Bildnerei* poco después de su publicación. Cuando en 1922 viaja a París para encontrarse con los futuros surrealistas, lleva un ejemplar bajo el brazo. (Prinzhorn 2012, 14)

Después de las vanguardias históricas, el *art brut* también encuentra en los trabajos artísticos realizados en hospitales psiquiátricos, un tipo de producciones que incluirá en su repertorio de obras. Según la misma Ramírez (Prinzhorn 2012, 20), Jean Dubuffet bautiza como *art brut*, en 1949, aquellos trabajos de quienes, en general, realizan la *praxis* artística sin ningún conocimiento académico, tras ser “una de las

¹⁵ En su artículo “La colección Prinzhorn: una relación falaz entre el arte y la locura”, Norma Ramos e Iván Sánchez señalan: “En Múnich se organizó la exposición de ‘arte degenerado’ en la que se comparaba la vanguardia judía con el arte de los enfermos mentales (utilizando la colección Prinzhorn como prueba material de sus fundamentos teóricos) y ensalzando en cambio el arte ‘saludable’ y figurativamente conservador de la extrema derecha. (Ramos y Sánchez 2006, 144)

primeras personas en prestar atención a la compilación de Heidelberg”. Más adelante, la autora también señala que:

El *art brut* engloba aquellas formas de expresión instintivas, nacidas de la necesidad irrefrenable y realizadas por personas libres de las “influencias culturales normales”. El autor acompaña esta categoría idealizadora del *outsider* con toda una poética muy elaborada. Estos artísticos textos sobre arte son extremadamente sugerentes y resuenan en ellos los ecos del romanticismo.

Jean Dubuffet sustituye la invención cultural *arte alienado* por su categoría *art brut*. Así, en su pensamiento no existe específicamente un *arte de los locos* “más que un arte de los disépticos o de los enfermos de las rodillas”. (21)

De manera que, aunque la idea que relaciona arte y paciente sigue marcada por la de arte primitivo, en el caso del *art brut* la categoría se extenderá también a otros sujetos que practican el arte de manera no formal: niños, pintores *ingenuos*, y demás personas sin relación alguna con la estética en un sentido academicista. Esta noción resultó fundamental para que, en la década de los setenta, la colección de Heidelberg, después de haber enfrentado la época oscura del nacionalsocialismo alemán y de haber servido como antecedente y elemento determinante para la concepción del *art brut*, se abriera camino, en resistencia, dentro de la historia del arte y dejara su huella dentro del denominado *outsider art* o arte marginal, término dado por Roger Cardinal en 1972 a la producción de obras cuyas características principales coinciden con las del *art brut*.

Más allá de las nociones y categorías, desde principios del siglo XX y hasta casi inicios del XXI,¹⁶ el trabajo de Prinzhorn sobre la colección de Heidelberg plasmado en el libro *Expresiones de la locura* se ha convertido en un referente canónico para la investigación del trabajo estético producido por pacientes psiquiátricos. De ahí que su influencia en Brasil entre la década del veinte y del cuarenta del siglo XX haya sido considerada fundamental para la configuración de una escuela de pensamiento que, si bien no fue nominada de tal modo –como escuela–, sí encuentra un hilo conductor que inicia con Cesar Osório, atraviesa el trabajo de Nise da Silveira y, aún hoy, influye en los trabajos contemporáneos.

Específicamente en el caso de Brasil, el *art brut* y la influencia ejercida por la colección de Heidelberg en los círculos artísticos se evidencia en el interés que el arte de

¹⁶ Julia Ramírez señala que:

La propia evolución del arte contemporáneo tiñe de presente las revisiones de arte de los enfermos mentales: a los dibujos, pinturas y esculturas que Prinzhorn incluye en su texto, se une hoy nuestro interés por entornos extravagantes, objetos, máquinas, textiles o muñecos. En 2001 se abre la Fundación Prinzhorn en la clínica Heidelberg. Sus muestras temporales revisan diversos aspectos de la colección, contemplándola desde distintos prismas. (Prinzhorn 2012, 25)

pacientes psiquiátricos despertó, sobre todo, en los artistas jóvenes brasileños. La misma Nise da Silveira (2018, 16) menciona que “será forçoso reconhecer que os críticos de arte mostraram-se surpreendentemente mais atentos ao fenómeno da produção plástica dos esquizofrénicos que os psiquiatras brasileiros”. Aunque la psiquiatra vio en el atelier un espacio humano para la terapia del paciente que generó novedosos modos de acceder a la simbolización de la psique del esquizofrénico, es importante también tomar en cuenta el sesgo artístico que tanto el taller como el *Museu de Imagens do Inconsciente* generaron en el campo cultural brasileño. De ahí que encontremos en estos acontecimientos-caso un lugar *entre* que no se deja atrapar del todo o únicamente por alguno de los dos campos – el del arte o el de la psiquiatría–, sino que abre la posibilidad de una aproximación a las producciones de pacientes, a través de nuevas lecturas y otras formas de escucha.

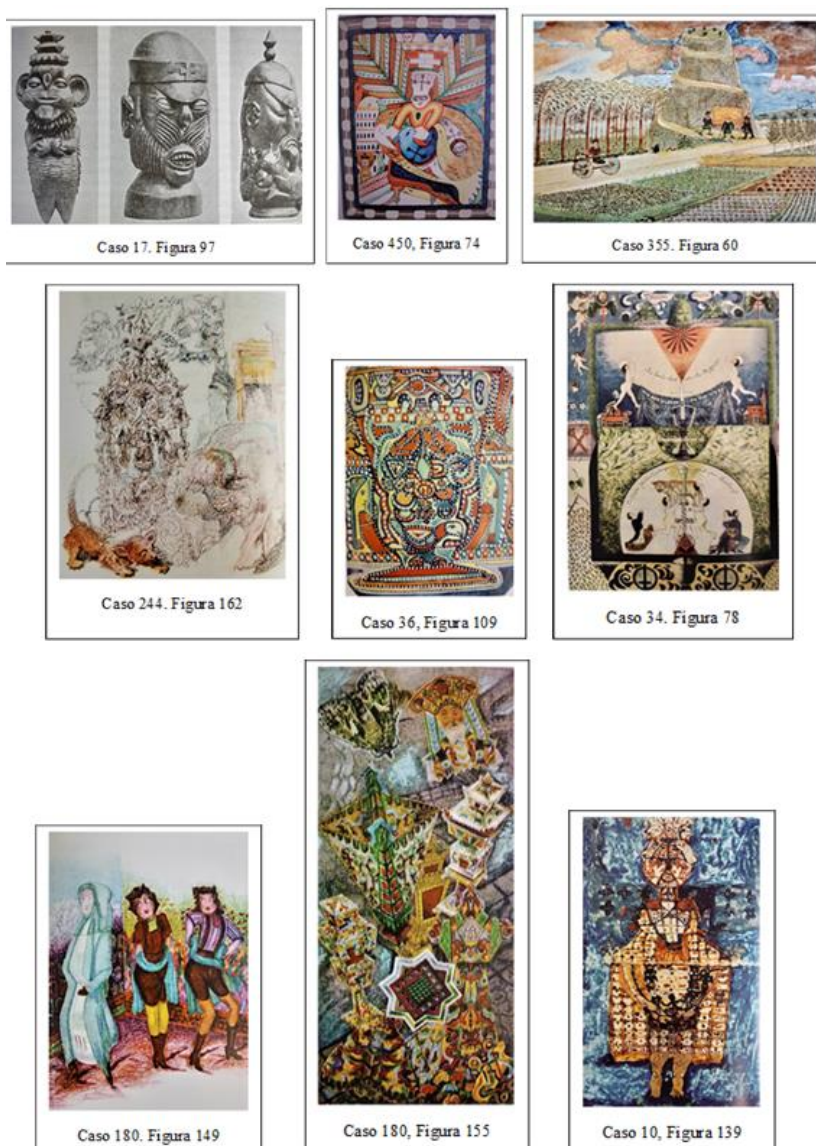


Figura 8. Parte de la Colección de Prinzhorn (2012)

4. Del archivo de la psiquiatría en Carabobo, Venezuela

El segundo acontecimiento-caso que conforma esta breve arqueología inicia con la historia de la psiquiatría en Carabobo, Venezuela, la cual tiene la particularidad de haber sido registrada a partir de datos historiográficos y desde acontecimientos que podrían inscribirse en lo cotidiano: anécdotas de enfermos dentro de una colonia, una colección de pinturas de *locos de Valencia* creada por el gran artista de lo heroico nacional, un fotógrafo de importantes personajes de la vida política venezolana que también fotografiaba *locos*, son algunos elementos que se cruzan con fechas representativas de la psiquiatría carabobeña. Este registro, tan particular dentro del campo médico, tiene su razón de ser en la configuración de un archivo que mezcla los datos científicos con la experiencia y el testimonio, más allá de las historias clínicas que son comunes al registro médico-psiquiátrico. La singularidad de la historia de la psiquiatría en Carabobo tiene lugar en una serie de aspectos que forman un acontecimiento-caso tan particular como complejo. El primero de estos elementos tiene que ver con el registro, con su origen y con lo que cabe en el archivo, es decir con lo que este último guarda, con la historia y la memoria de su selección.

Jacques Derrida señala en *Mal de archivo: una impresión freudiana* (1997) que una historia se establece a partir de los datos sobre particulares acontecimientos, sobre su registro en determinados archivos. *Arkhe* es el origen, la inscripción, la impresión de los acontecimientos; el archivo y también el mandato, la ley. La *arkhe* no es nunca exterior, aunque hacia el exterior se reproduzca su acumulación. Su hermetismo, su interioridad, están determinados por el poder de generar, resguardar y hacer perdurar el archivo. De ahí que ningún archivo sea producto de la casualidad. No existe en él posibilidad alguna de azar. La línea histórica que produce tiene su raíz en la elección de los acontecimientos y en su posterior registro en documento. El archivo es entonces un cuerpo formado por una interioridad de selecciones y, en el caso de la historia de la psiquiatría carabobeña, por *arcontes* que no solo son los guardianes y el origen del archivo, sino también testigos que vivieron para contar la historia y la memoria desde su interioridad. De allí, la diferencia con respecto a un archivo historiográfico “que guarda, pone en reserva, ahorra, mas de un modo no natural, es decir, haciendo la ley (*nómos*) o haciendo respetar la ley” (Derrida 1997, 15). En el caso de este archivo sobre la historia de la psiquiatría en Carabobo prevalece la memoria como documento y no el documento como fundador de la historia. Se desvanece la línea que divide a arcontes y testigos, y se desestabiliza –no

derrumba— la palabra del saber psiquiátrico como ley. Quienes hacen la historia del documento, quienes registran el archivo son los miembros de la Escuela de Valencia; nombre que recibe el grupo de médicos fundadores de la Colonia Psiquiátrica de Bárbula en 1951 y de esta escuela de pensamiento tan particular. Ellos, además de formar parte de la historia, la *cuentan* desde adentro y desde la singularidad que implica el registro, no solo de la palabra del saber, sino de la de quien ha vivenciado, incluso desde el afecto. De manera que, en este registro, ciertamente histórico, la memoria viene a funcionar como documento en el que se insertan fragmentos singulares en lugar de excluirlos.

Uno de los arcontes particulares de este archivo, Carlos Rojas Malpica (2008, 18), miembro de la Escuela de Valencia, señala que en su constitución fue fundamental la figura de varios psiquiatras con enfoque humanista, entre quienes destaca el médico José Solanes:

En la Universidad de Carabobo, un profesor venido de España, fundador en 1959 de la Cátedra de Psicología Médica, a quien fuimos conociendo al cursar el segundo año de la carrera de medicina, nos sorprendía con su sabiduría. No le resultaban extrañas nuestras inquietudes, ni los nombres de Verlaine, Rubén Darío, Sartre, Andre Breton, Artaud, ni de otros muchos que nos propuso estudiar [...] Era José Solanes, médico-psiquiatra y filósofo catalán, quien llegó a nuestra tierra desde su exilio europeo, hablando de literatura y arte, de guerra fría y guerra con escalofríos, pero que además intentaba hacernos pensar la medicina de otra manera, escogiendo los futuros profesores de su cátedra entre los alumnos más incómodos de la Escuela de Medicina de los años sesenta y setenta.

El enfoque humanista de la psiquiatría en Carabobo inicia así con la presencia de José Solanes; un extranjero en medio de esa extranjería que es la locura. Médico, filósofo y escritor, durante su juventud publicó en la revista juvenil *Hélix*, “donde también se podían leer colaboraciones de Joan Miró, Salvador Dalí, Giménez Caballero, Masoliver, Guillermo Díaz Plaja y Pedro Grasses” (36). Exiliado, llega a Francia para trabajar en el *Dispensarie Rue Deville*, en 1944, y luego, durante el mismo año, en el Hospital Psiquiátrico de Rodez en donde conoce a Antonin Artaud, con quien, más allá de la relación psiquiatra-paciente, establece lazos de amistad:

[Solanes:] Artaud era en Rodez un pobre hombre resguardado de la muerte, no un enfermo. El otro interno y yo solíamos invitarlo a comer, y a menudo él nos devolvía la gentileza recitando de manera deslumbradora. Una de las experiencias más difíciles de olvidar fue la del día en que lo oí recitar “La Charogne”, el poema de Baudelaire, agitando las manos, dejando a la voz crecer de pronto y entumecerse enseguida: era un espectáculo escalofriante. Cuando tuvo más confianza con nosotros, pidió que le consiguiéramos láudano. Pero no fue posible. En aquellos tiempos de guerra el láudano era una rareza. (37)

De la amistad entre ambos, se rescata la dedicatoria que Artaud hace al médico en su libro *Le théâtre et son doublé*, en el que se lee: “Al doctor Solanes, quien tiene el rostro de un ángel del Greco, pero la lucidez de uno de los corazones sufrientes más sensibles que jamás haya conocido” (35). Artaud también le dedica el texto “Ángeles asados al cinabrio. Sueño para el Doctor Solanes”. Respecto a esta relación entre Solanes y Artaud, en la nota al texto *Artaudlogía* (2014), el editor agrega un dato significativo que más adelante enlazará una relación, a distancia con la Escuela de Valencia y algunos artistas y escritores del grupo venezolano Sardo y El Techo de la Ballena:

Suerte de texto onírico dedicado, cuidadosamente al doctor José Solanes, quien –a pesar de llevar buena parte de su carrera en Venezuela– se hallaba en Rodez en 1945 y conoció personalmente a Artaud. A través de esta vía fue publicado por primera vez, no en francés, sino en una traducción aparecida en Caracas durante 1960, en el n° 7, año I, de la revista Sardo”. (Salas en Artaud 2014, 114)

La relación que se establece entre Artaud y Solanes, la participación del psiquiatra en la revista *Hélix*, sus estudios de filosofía, entre otros aspectos, hablan de una concepción de la psiquiatría muy particular que no solamente se registra en Francia, sino también en Venezuela (1951) cuando Solanes se establece como médico jefe de la recién inaugurada Colonia Psiquiátrica de Bárbula, y que se extiende hacia la Escuela de Valencia, cuyos principios eran los siguientes:

- Definición por lo social
- Influencia de la antropología filosófica
- Relación esencial y no adjetiva con las humanidades
- Posición definida ante problemas nacionales y latinoamericanos
- Una mano amistosa tendida hacia Europa
- Rechazo de patronazgos hegemónicos, tanto geográficos, como de empresas farmacéuticas
- Definición latinoamericana de cuya savia se nutre y crece
- Estatuto crítico permanente. (Rojas Malpica 2008, 20)

De esta escuela de pensamiento, iniciada por Solanes, también forma parte Pedro Téllez Carrasco, médico español que llega a Venezuela en 1961 para formar parte del equipo de la Colonia Psiquiátrica de Bárbula como médico jefe de servicio. En 1962, inicia sus actividades docentes en la Universidad de Carabobo y en 1968 instala, junto con José Solanes, el Taller Libre de Terapia por el Arte del Hospital Psiquiátrico de Bárbula, “dirigido por la pintora Sonia Carvallo, habiéndose celebrado 18 exposiciones desde su inauguración” (Téllez Carrasco 2005, 140). Muchos datos históricos, experiencias y el propio testimonio de Téllez Carrasco son recogidos en su libro *Historia de la Psiquiatría en Carabobo* de 2005, en el que llama la atención cómo el autor, además

de configurar una historiografía de la psiquiatría, insiste en recopilar datos relacionados con pacientes y enfermos psiquiátricos no recluidos:

Quiero en estas páginas dedicar un homenaje a todos aquellos pacientes que han recibido asistencia psiquiátrica en esos 50 años, y voy a referirme solamente a un pequeño grupo. Comenzaré por hablar de Sony León, famoso púgil venezolano que fue objeto de un artículo de [José Ignacio] Cabrujas. Recién llegado yo al Hospital me tocó entrevistarlos para ingresarlo [...]

Otro púgil que también fue mi paciente era el Novillo, quien solía terminar sus peleas por Knout [sic] en muy pocos asaltos.

Por último, mencionaré tres pacientes del sexo masculino y uno del femenino que presentan características especiales.

El primero es Gustavito, quien ingresó en Bárbula a los seis años por padecer retardo mental y epilepsia y a lo largo de los años ha llevado una vida de trabajo [...]

El segundo paciente es José P., un esquizofrénico, gran pintor y diseñador de todas las piñatas que se fabrican en el Taller de Laborterapia de Bárbula desde hace muchos años.

El tercero es otro pintor, Luis M., quien tiene una abundante obra pictórica expuesta en varias exposiciones del Taller de Terapia por el Arte [...]

Por último, María D., la primera paciente que ingresó a Bárbula el 12 de enero de 1952, y ha fallecido hace dos años en Inager. Era una esquizofrénica, pero tenía una habilidad extraordinaria para la costura, haciendo en poco tiempo un traje completo, hasta con sombrero y cartera decía [sic] del forro plástico de los colchones del Pabellón. Yo siempre decía que si no hubiera sido una esquizofrénica hubiera sido una famosa diseñadora de modas. (62-3)

Así como narra la necesidad de agradecer a los pacientes y de incluirlos en una especie de memoria breve, Téllez Carrasco también hace hincapié en la relación entre arte y locura que, según lo expuesto en páginas anteriores, ha representado un punto importante en la historia de la psiquiatría de la región. En este sentido, el autor inicia con un llamado de atención a la obra del pintor valenciano Arturo Michelena (1863-1898), quien hacia 1878 creó una serie de acuarelas titulada “Los locos de Valencia”; colección que resulta contrastante dentro de la obra de este pintor reconocido y consagrado por sus representaciones sobre personajes heroicos de la Venezuela del siglo XIX. Sobre esta serie en particular, Carlos Rojas Malpica (2008, 17) en su “Bosquejo histórico de la Psiquiatría en Carabobo”, señala:

Si el primer registro de un enfermo mental en la ciudad lo hizo el Bachiller Villamediana en 1790, el segundo fue hecho por Arturo Michelena, el pintor más importante de Venezuela en el Siglo XIX. Michelena pintó una colección de cuatro “locos de Valencia” en 1878: Ño Manuel, el loco Carlos Muñoz, El Pigmeo Trinidad y la loca Teresa Ramírez.

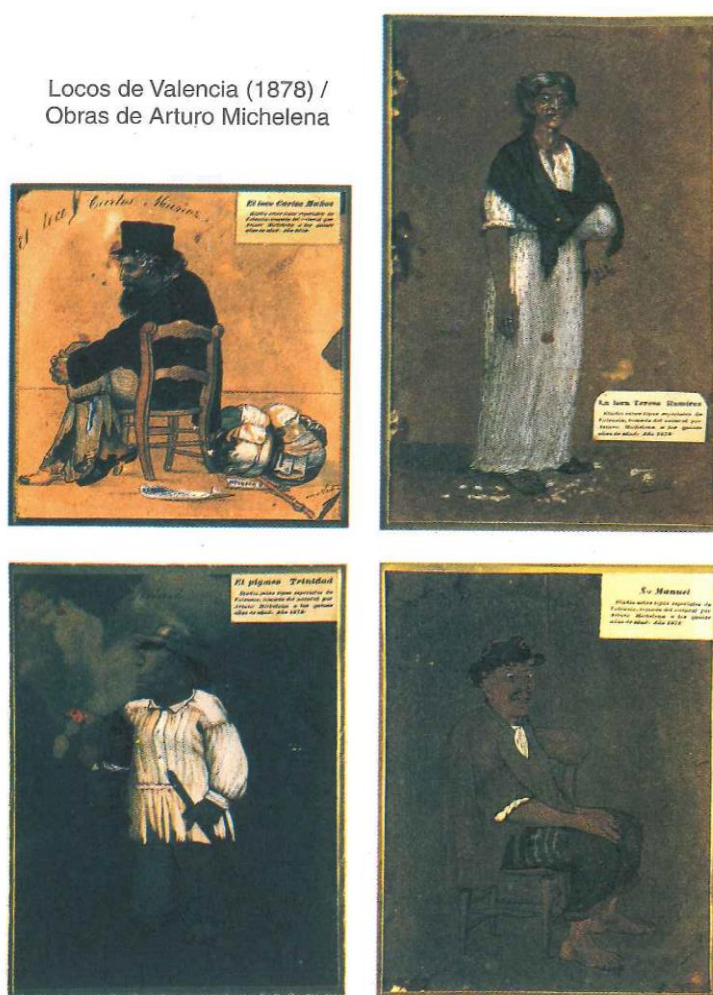


Figura 9. “Locos de Valencia”, Arturo Michelena, 1878 (Téllez Carrasco 2005, 7)

Si bien Rojas establece una relación entre el registro pictórico de los *locos* y la tradición de imágenes de los enajenados de finales del XIX y el XX, Téllez Carrasco ubica esta colección más bien en una línea estética que se encuentra dentro un archivo de lo cotidiano descrito en el Capítulo 6: “El tema de la locura en relación con el Arte y la Literatura en Carabobo”, de su libro. La arqueología de Téllez Carrasco inicia allí, con la serie de Arturo Michelena, y se extiende hasta la década de los 90 del siglo XX con citas de obras literarias carabobeñas que hacen referencia a personajes *locos* o a la locura. En medio de estos dos puntos cronológicos, el autor menciona el trabajo de Andrés Díaz:

En las décadas de 1970 a 2000, un conocido fotógrafo valenciano, Andrés Díaz, propietario de la Fotografía Tahon, tenía su laboratorio fotográfico en el antiguo pasaje Trabes [Tarbes] en la Plaza Bolívar de Valencia aledaño al histórico Concejo Municipal que fue demolido años atrás. A este negocio acudían con frecuencia unos pacientes psiquiátricos que nunca recibieron tratamiento y deambulaban por las calles de la ciudad durante esos años.

Andrés Díaz quien se había especializado en hacer retratos de los más importantes personajes de la política durante muchos años [...] se interesó también por retratar a esos

curiosos personajes del mundo de la locura e incluso llegó a entablar amistad con alguno de ellos como con el General Sanabria con quien acudía a los partidos de béisbol. De esa forma Andrés Díaz hizo mediante el arte de la fotografía lo que en 1879 había hecho Arturo Michelena con la acuarela, legar a la posteridad los tipos populares de la insania en los últimos lustros del siglo XX en Carabobo. (Téllez Carrasco 2005, 136)



Figura 10. Fotografías de locos, de Andrés Díaz (Téllez Carrasco 2005, 137)

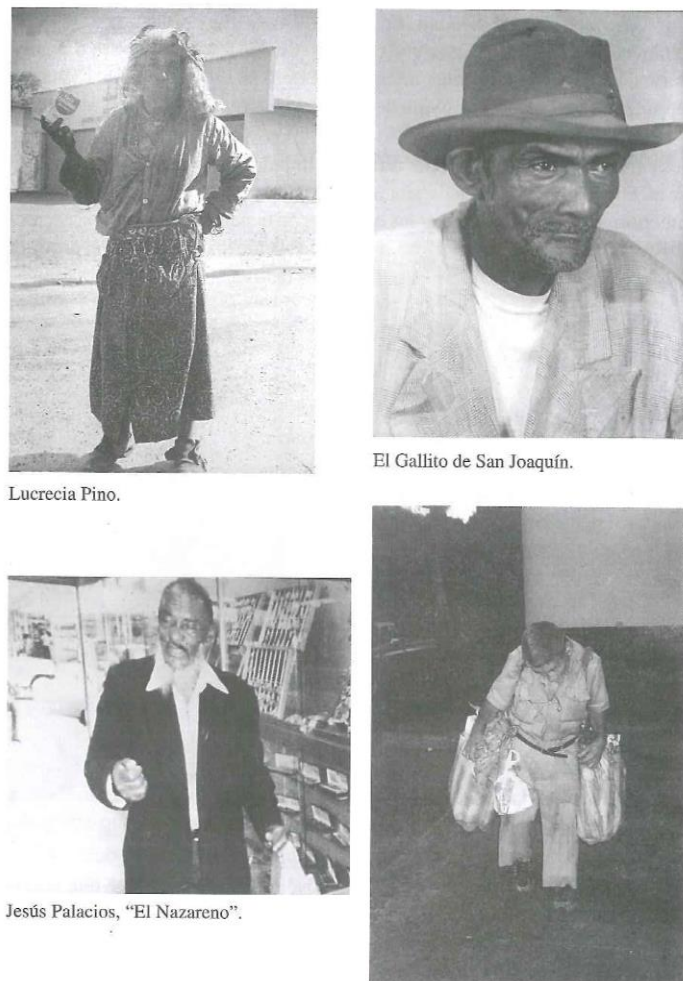


Figura 11. Fotografías de locos, de Andrés Díaz (Téllez Carrasco 2005, 138)

Así como se reseña este particular registro de la imagen de los *locos* como un archivo estético de la locura, también es relevante señalar que, en la mayoría de congresos, jornadas y conferencias celebrados por el Capítulo Carabobo de la Sociedad Venezolana de Psiquiatría –al que pertenecían los médicos de la Escuela de Valencia–, la investigación compartía espacio con el arte y la literatura a través de mesas y paneles con escritores, artistas y críticos venezolanos. Allí aparecerán los nombres de Adriano González León, Carlos Contramaestre, Caupolicán Ovalles y Perán Erminy, entre otros, quienes después de integrar el grupo Sardio (1955-1961) –en cuya revista apareció por primera vez el sueño que Artaud escribe a Solanes y que señalamos al inicio de este apartado–, pasaron a formar parte del grupo vanguardista El Techo de la Ballena.

Precisamente en esta época de experimentación vanguardista (1961-1969), que con mucho supera el surco de la razón, incluso, del campo cultural venezolano, tienen lugar las jornadas y congresos de la Asociación Venezolana de Psiquiatría Capítulo Carabobo. Entre las mesas y ponencias se mencionan las siguientes en el Capítulo 5: “Productividad científica de la psiquiatría carabobeña a través del Capítulo Carabobo de la Sociedad Venezolana de Psiquiatría”.¹⁷

1973. Jornadas Dr. Teodoro Rísquez Figueroa Conmemorativas de XV Aniversario del Capítulo Carabobeño de la SVP. Valencia 27 y 28 de Julio de 1973

Coordinador General: Dr. Pedro J. Téllez Carrasco.

El Arte Psicopatológico. Aspectos Generales.

Ponentes:

Dr. José Solanes. Introducción a la Iconografía de Prinzhorn

Dr. Rubén Rendón Aponte. Alucinógenos

Dr. Pedro J. Téllez Carrasco. Arte Psicodélico

Dr. Armando Molina Duarte. Drogas, esoterismo y estados supraconscientes

Dr. Félix Amarista. Interpretación Psicopatológica del cuadro de Alejandro Colina “La Psiquiatría”

Profesora *Sonia Carvallo* [artista plástica]. Mi experiencia con los enfermos pintores

A la discusión de esta parte del Simposium fueron invitados especiales Dr. Jesús Mata de Gregorio, Dr. José Enrique López, Dr. Mauro Villegas, Dra. Stella Castillos de Bonnevaux, *Pintor Ramiro Najul*, Dr. Carlos Rocha, Dr. Darío Sánchez Medina, Dr. Rafael Betancourt Moreno, Psc. Tomás Eduardo Aponte

En la sesión de la tarde actuaron como ponentes:

Prof. *Eugenio Montejó* [poeta]. Paraísos Artificiales

Dr. Moisés Feldman. Surrealismo y Psiquiatría

Lic. *Iván Drenikoff* [especialista en libros raros]. Las manifestaciones artísticas del inconsciente

Dr. Rómulo Aranguibel Eguí. Disolución, capacidad creadora y enfermedad mental

¹⁷ Se colocan en cursivas los nombres de artistas, escritores, críticos e intelectuales que participaron en los diferentes eventos y se seleccionan las conferencias y ponencias relacionadas con arte y literatura. La fuente es Téllez Carrasco (2005).

Dr. Freddy Seidel. Teatro y Psiquiatría

Prof. *Perán Erminy* [docente, crítico de arte, pintor, integrante de Sardio y El Techo de la Ballena]. El cine y la industria cultural en la degradación de nuestro mundo imaginario.

Participaron en la discusión los invitados especiales:

Dr. José L. Vethencourt, Dr. Gabriel de Santis, Dr. *Caupolicán Ovalles* [poeta, integrante de Sardio y El Techo de la Ballena], Prof. *Gerry Weil* [músico, docente], Dr. Manuel Matute, Dr. Rolando Gandica, Psic. Ocarina García de Gonzálo, Prof. *Miguel Torrence* [dramaturgo y actor] y Psic. Dalia de Carugno

Este *Simposium* fue producto de la colaboración de psiquiatras, psicólogos, poetas y artistas, creo que, por lo menos en Venezuela, fue la primera vez que se celebró esa confrontación tan interesante y quizás también en Latinoamérica.

Figura 12. Memoria de las Jornadas Dr. Teodardo Rísquez Figuera Conmemorativas del XV Aniversario del Capítulo Carabobeño de la SVP. Valencia 27 y 28 de Julio de 1973 (Téllez Carrasco 2005, 94)

1978. Jornadas Conmemorativas de los XX Aniversario del Capítulo Carabobo Aragua de la SVP La Literatura y su Frontera Psicopatológica. Valencia, 20 y 21 de Octubre de 1978. Año Vigésimo de la Apertura de la Universidad de Carabobo

Presidente de las Jornadas: Dr. Pedro J. Téllez Carrasco

Secretario: Dr. Carlos Rojas Malpica

Tesorero: Dr. Néstor de la Portilla Geda

Conferencia: Drs. *Caupolicán Ovalles* [poeta, integrante de Sardio y El Techo de la Ballena], Telmo Romero. La locura de ayer y la locura de hoy

Simposium: La Literatura y su Frontera Psicopatológica

Dr. Fernando Rísquez Iribarren. La femineidad en Cien Años de Soledad

Dr. José Solanes. La Búsqueda del Órgano Estético

Dr. Armando Molina Duarte. Comentarios Psicopatológicos sobre un texto de Carlos Castañeda

Dr. *Rómulo Aranguibel Egui* [poeta, integrante de Sardio]. Acerca del mundo de Horacio Quiroga

Dr. Gabriel de Santis. Las Drogas y la Creación Literaria

Dr. Kalife Raidi. Aldous Huxley y la Mescalina

Dr. Jesús Mata de Gregorio. Bosquejo Psicopatológico de Hamlet

Dr. Pedro J. Téllez Carrasco. La melancolía de Ramos Sucre

Dr. Rubén Rendón Aponte. ¿Son los poetas los más cercanos al suicidio?

Dr. Moisés Felmand. Comentarios Psicopatológicos sobre Dostoyevsky

Dr. *Carlos Contramaestre* [artista plástico, escritor, integrante de Sardio y el Techo de la Ballena]. La mudanza del encanto (Mohanería en Venezuela)

Dr. *Santiago Magariños* [historiador]. El esperpento como conciencia de un pueblo

Dr. *Iván Drenikoff* [especialista en libros raros]. La literatura como forma de compensación psíquica

Dr. *Fancisco Herrera Luque* [escritor]. Boves y el Resentimiento

Invitados especiales: *Miguel Otero Silva*; Gabriel Trompiz; José L. Vethencourt; Manuel Matute, *Ángel Ramos Giugni*; Alfonso Montilla; Matilde Daviu; *Ángel Rama*; *Laura Antillano*; Víctor Marín, Mario Abreu; José Rodríguez U.

Dr. Abraham Genis. La Autobiografía en Semiología Psiquiátrica

Dr. Félix Amarista. Literatura y Alcoholismo en Venezuela

Dr. José Miret. Mons. Verscors: Una forma de Humanismo

Dr. Pablo López Viedma. El Mundo Psicopatológico en el Teatro de García Lorca

Dr. Félix Olaizola Rojas. Alteraciones Psicopatológicas del lenguaje escrito

Dr. Francisco J. Ávila. Comunicación Poética y Psicopatología

Drs. Carlos Rojas Malpica y Néstor de la Portadilla Geda. Nanacinder

Dr. Reinaldo Muñiz Cano. Literatura y Medicina

Dr. Héctor Nieves. La vida angustiada de Edgar Allan Poe
 Drs. Rafael Betancourt Moreno. El Simbolismo en la vida de Hemingway y José Gutiérrez
 Dr. Fernando Valarino. El mito de Orestes
 Invitados especiales: *Efraín Inaudi Bolívar* [poeta], *Miguel Torrence* [dramaturgo y actor],
 Salvador Feo La Cruz, Rafael H. Ramos G., *Fabián de Jesús Díaz* [escritor], Rafael Alonso de
 Lima, *Juan A. Aldazoro* [periodista], Félix Nazareno Pifano, Luis A. Núñez y *José Barroeta*
 [ensayista y poeta]

Figura 13. Memoria de las Jornadas Conmemorativas de los XX Aniversario del Capítulo Carabobo Aragua de la SVP La Literatura y su Frontera Psicopatológica. Valencia, 20 y 21 de octubre de 1978 (Téllez Carrasco 2005, 97)

1983. Jornadas en Homenaje al “Dr. José Solanes V”. Años Conmemorativas del XXV Aniversario del capítulo Carabobeño de la Sociedad Venezolana de Psiquiatría Bicentenario del Natalicio del Libertador. Valencia, 28 y 29 de Octubre de 1983

Ponencia: La Enseñanza de la Psiquiatría en la Región Central: Pasado, Presente y Futuro

Presidente de la Jornada: Dr. Claudio Romano

Secretario: Dr. Herberto Brett C.

Tesorero: Dr. Miguel E. Sedeck L. [...]

Conferencia: Historia de los XXV años del Capítulo Carabobeño de la Sociedad Venezolana de Psiquiatría por el Dr. Pedro J. Téllez Carrasco [...]

Mesa Redonda: La huella de Ortega y Gasset y de Jaspers en la Psiquiatría Contemporánea

Presidente: Dr. Pablo López Viedma

Secretario: Dra. Carmen Navas de Hurtado

Coordinador: Dr. Pedro J. Téllez Carrasco

Simposium: Avances en Neurociencias y su aplicación al diagnóstico Psiquiátrico [...]

Mesa Redonda: Significación de la Obra de Kafka para la Psiquiatría

Presidente: Dr. Miguel E. Sedeck L.

Secretario: Dra. Eileen Celis de Oliveros

Coordinador: Dr. Pedro J. Téllez Carrasco

Ponentes: Dr. Roberto de Vries (UCV), Dr. Armando Molina (UCV), Dr. Moisés Feldman (UCV), Dr. Eligio Nucette (LUZ), *Poeta Eugenio Montejo*, *Poeta Alejandro Oliveros*, Dr. Henry Gorodeskas, Dr. Pedro J. Téllez C (UC).

Invitados Especiales: Ing. Daniel Labarca, *Poeta Rafael Humberto Ramos Giugni*

Figura 14. Jornadas en Homenaje al “Dr. José Solanes V”. Años Conmemorativas del XXV Aniversario del capítulo Carabobeño de la Sociedad Venezolana de Psiquiatría Bicentenario del Natalicio del Libertador. Valencia, 28 y 29 de octubre de 1983 (Téllez Carrasco 2005, 98-9)

1984 VIII Jornadas Nacionales de Psiquiatría. Problemática de la Droga. Valencia, 8 al 10 de Octubre de 1984

Mesa redonda: “Odontología Psicosomática” [...]

Conferencia: “Vida y Obra de Rómulo Gallegos”. Dr. Carlos Arocha Luna

Coordinador General: Dr. Manuel Valls Pérez

Coordinador de la SVP: Dr. Vicente Egui B.

“Problemática de las Drogas 84”

Presidente: Dr. Vicente Egui B.

Secretaria: Xiomara Vidal Hernández [...]

Simposio Sobre Benzodiacepinas [...]

Figura 15. Fragmento de las memorias de las Jornadas Nacionales de Psiquiatría. Problemática de la Droga. Valencia, 8 al 10 de octubre de 1984 (Téllez Carrasco 2005, 100-1)

1991. VI Jornadas capitulares “Dr. José Solanes” Homenaje al Dr. Rómulo Aranguibel. Valencia, 19 y 20 de Julio de 1991

Presidentes Honorarios: Dr. Pedro J. Téllez Carrasco; Dr. Juan Zeiden A.

Comité Organizador: Dr. Freddy Seidfel (Jefe Dpto. Salud Mental de la U.C.), Dr. Giovanni Silva (Capítulo Carabobo S.V.P.)

Conferencia Magistral: Homenaje al Dr. Rómulo Aranguibel E. En el X aniversario de su fallecimiento.

Profesor *Adriano González León* (U.C.V.) [escritor, integrante de Sardio y El Techo de la Ballena]

Secretario: Bachiller Juan Carlos Aranguibel

Alternativas de Atención en Salud Mental [...]

Presidente:

Dra. Nancy Montero (División de Higiene Mental S.A.S)

Dr. Ladislao Lara Palma (O.P.S.)

Secretario: Dra. Carmen Navas (U.C.)

Coordinador: Dr. José León Uzcátegui (Secretario U.C.)

Aspectos Éticos y Legales del Enfermo Mental

Secretario: Dr. Jesús Parada

Mesa Redonda:

Presidente: Dr. Ramón Ávila Girón

Coordinador: Dr. Vicente Pontillo [...]

Mesa Redonda: Avances recientes en el tratamiento de las Enfermedades Mentales

Presidente: Dr. Manuela Matute

Secretario: Dr. Tadeo Medina [...]

Conferencia Magistral: Crisis del Sector Salud en Venezuela Dr. Pedro Rincón Gutiérrez, Presidente de la Federación Médica Venezolana

Presidente: Dr. Rodolfo Rodríguez

Secretario: Dra. Belkis Valeri de Blanco

Figura 16. Memoria de las VI Jornadas capitulares “Dr. José Solanes” Homenaje al Dr. Rómulo Aranguibel. Valencia, 19 y 20 de julio de 1991 (Téllez Carrasco 2005, 107-9)

1996. XIV Jornadas Nacionales de Psiquiatría “Dr. Manuel Matute” y II Encuentro Regional de Psiquiatría. Valencia 7 al 9 de Noviembre de 1996

Presidente de las Jornadas: Dr. Edgar Belfort

Presidente Honorario: Dr. Manuel Matute

Presidente del Capítulo Carabobo de la Sociedad Venezolana de Psiquiatría: Dr. Juan Luis Martínez

Conferencia: “Historia de la Casa de la Estrella”. Lic. Luis Cubillán Fonseca

Simposio: “Enfermedad Mental y Abordaje Médico Legal”

Coordinadores: Dra. Yolanda Alvarado; Dr. Francisco Ponce.

Secretaria: Dra. Xiorella Mazzarella [...]

Coloquio: “Psicopatología de las Emociones”. Dedicado al Dr. Juan Carlos Primera, I.M.

Presidente: Dr. Juan Luis Martínez

Secretario: Dr. Giovanni Silva

Introducción: Dr. Juan Luis Martínez [...]

Simposio: “Trastornos Afectivos”

Presidente: Dr. Francisco Ponce

Secretario: Dra. Carmen Álvarez [...]

Coloquio: “Psicopatología de las Emociones”

Presidente: Dr. José Orellana

Secretario: Belkis Valeri

- 1) El Enfermo Mental ante la Muerte Dr. Carlos Rojas Malpica
- 2) Psicopatología de la Soledad Dr. Néstor Méndez
- 3) La Melancolía en el Barroco Dr. *Alejandro Oliveros López* [poeta, docente]
- 4) Para una Ética de las Emociones Dra. Luz Marina Barreto

Simposio: “Demencia Perspectiva Multidisciplinaria”

Presidente: Dr. Alberto Mendoza

Secretarios: Dr. Luis Madrid y Dr. Danilo Martínez

Introducción: Dr. Alberto Mendoza [...]

Simposio: “Psiquiatría de Enlace”

Presidente: Dra. Rosa Elena Hernández

Secretario: Dra. Mónica Mendelovich [...]

Mesa Redonda: “Problemática de los Juegos de Envite y Azar en Venezuela, Enfoque Multidisciplinario”

Coordinadores: Dr. César Sánchez Bello y Héctor Luis Borges [...]

Simposio: “Trastornos de conducta alimentaria: Anorexia y Bulimia Nerviosa”

Presidente: Dr. Pastora Linares

Secretario: Dr. Kalife Raidi

Figura 17. Memoria de las XIV Jornadas Nacionales de Psiquiatría “Dr. Manuel Matute” y II Encuentro Regional de Psiquiatría. Valencia 7 al 9 de noviembre de 1996 (Téllez Carrasco 2005, 110-2)

2004. II Jornada del Capítulo Carabobo de la Asociación Venezolana de Psicoterapia. Juego de Miradas, Frontera Psicopatológicas de la Creación Artística

- Sobre el ejercicio de la Psicoterapia. Dr. Guillermo Garrido
- Reverón y el Titanismo. Dr. Gonzalo Himiob
- Ramos Sucre. ¿Acaso fue un melancólico? Dr. Eduardo León Vivas
- Psicopatología del Pícaro a través de la Picaresca. Dr. Carlos Rojas Malpica
- Temperamento y carácter de Lope de Aguirre, Conquistador español del siglo XVI. Dr. Pedro Téllez Carrasco.
- Acercamiento a la Psicología de Buda. Dr. Juan Soto Sedek
- Freud y Leonardo Da Vinci. Dra. Tibaire González
- Estampas de Chico Carlos en la obra de Juana de Ibarbouru. Lic. Margarita Vásquez de Galo
- La tragedia de Hamlet y su interpretación psicoanalítica. Dr. Miguel Efraín Sedek León
- Psicopatología en la época Precolombina y Colonial de la Cultura Mexicana. Dr. Juan Luis Martínez.

Comité organizador: Dr. Miguel Efraín Sedek León, Dr. Juan Luis Martínez, Dr. Guillermo Garrido.

Figura 18. Fragmento de la memoria de las II Jornadas del Capítulo Carabobo de la Asociación Venezolana de Psicoterapia. Juego de Miradas, Fronteras Psicopatológicas de la Creación Artística, 2004 (Téllez Carrasco 2005, 115)

En estas breves memorias de los congresos se observa la presencia del arte y la literatura junto con temas psiquiátricos como parte de los eventos científicos realizados por la Escuela de Valencia. Otros dos aspectos, de corte más contemporáneo, se ubican también después de la constitución de esta escuela, pero con conexiones que resultan importantes para este registro y para la conformación de una cartografía en la que arte,

literatura y psiquiatría forman redes que dan lugar a un interesante archivo signado por un pensamiento en el que la *locura* no constituye un objeto a ser cercado, sino más bien, pensado, recreado y que además abre espacio a la creación estética. El primero de estos aspectos, es la creación en el año 2000 del Doctorado en Ciencias Sociales, mención Estudios Culturales, en la Facultad de Ciencias de la Salud de la Universidad de Carabobo –hija de la Facultad de Medicina en donde José Solanes fundaría la Cátedra de Psicología Médica–; doctorado particular que nace dentro de una Facultad de Ciencias y en el que convergen disciplinas como la sociología, la psicología, el arte y la literatura. El segundo elemento a resaltar, dentro del propio contexto de la colonia y del hospital, lo constituye la presencia de la antipsiquiatría como tema central de una de las conferencias que tuvo lugar en el teatro de la Colonia Psiquiátrica de Bárbula en la década de los sesenta: “Por último, es preciso mencionar que, en el Teatro Ricardo Álvarez, hoy Teatro Universitario Alfredo Celis Pérez, dictaron conferencias la Dra. Ana Aslan de Rumania [...] y el Dr. Basaglia, el más importante defensor de la Antipsiquiatría a nivel mundial” (Téllez Carrasco 2005, 51). Este dato forma parte de la singularidad propia de los eventos de la Escuela de Valencia: la antipsiquiatría dentro de un hospital psiquiátrico como un punto de quiebre que, más que negar la condición psiquiátrica, le otorga un nuevo estatus por la apertura de la mirada médica. Pero sobre la antipsiquiatría ya volveremos más adelante.

5. El trazo hacia el arte: El Techo de la Ballena y Javier Téllez

La conexión de Solanes con Artaud, la relación entre médicos, artistas y escritores, así como la participación en las jornadas psiquiátricas de algunos intelectuales y de grupos vanguardistas, como Sardio y El Techo de la Ballena, no resultan casuales en la conformación de este archivo, ya que desde la propia práctica de escritura de los psiquiatras José Solanes y Pedro Téllez Carrasco, así como desde su concepción médica, se abre una red de conexiones que incluyen el arte y la escritura, más allá de la laborterapia o de la relación genio-locura. Esta especie de amalgama, que no destituye el lugar de la psiquiatría, sino que la penetra y *contamina*, constituye uno de los elementos diferenciadores de esta arqueología *rara* y singular.

Específicamente en lo que se refiere a la conexión con los grupos Sardio y El Techo de la Ballena, la relación de la Escuela de Valencia con la literatura y la vanguardia venezolana tendrá la particularidad de generar otras isolíneas que no quiebran las que se han venido trazando, sino que más bien reconducen el mapa hacia nuevos puntos en los

que la estética se percibe a través de su lógica productiva para dar sentido a lo que significó esta escuela de pensamiento. En primer lugar, y para comprender mejor el significado de estos grupos vanguardistas señalamos la descripción que Juan Antonio Vasco (1971, 335-6) hace de ambos, centrándose sobre todo en El Techo de la Ballena. Esto, en el fragmento de su conferencia “Introducción a El Techo de la Ballena” dictada en Buenos Aires:

Me propongo reseñar con las simplificaciones que exige el corto límite de una hora, la trayectoria recorrida en el decenio que va de 1958 a 1968 por un grupo de jóvenes artistas venezolanos.

Escritores, críticos, novelistas, cuentistas, ensayistas, poetas, pintores, fotógrafos, creadores de espectáculos y de conmociones, estos hombres desencadenaron en 1961 la tormentosa navegación de la Ballena, animal verídico y formidable, símbolo de la humanidad que según ellos mismos dijeron alguna vez, no ha tenido principio ni tendrá fin.

Buena parte de la tripulación ballenera procedía de Sardio, una revista literaria políticamente comprometida que comenzó su trayectoria en 1958, apenas caída la dictadura de Marcos Pérez Jiménez, y la dio por finalizada en 1961.

En los diez años que van del 58 al 68, y en los tres que es necesario sumarle para llegar al día de hoy [,] no se ha dado, que yo sepa, en ningún país de lengua española, ningún proceso de rebelión a la vez artística, ética y política que se pueda comparar con el de la Ballena. Y esto ni en actualidad ni en lucidez, ni en universalidad de sentido, ni en adecuación a su propio país, ni en capacidad creadora, ni en violencia de imagen, de palabra y de hecho, ni en la dimensión de los efectos causados en su contorno, ni en la irradiación alcanzada fuera de su ámbito nacional.

A las apasionadas palabras de Vasco en relación con el grupo vanguardista, sumamos las de Isabel Piniella (2018, 52) en su artículo “Cadáver del objeto: basurología y escatología en El Techo de la Ballena”:

El Techo de la Ballena proponía una ruptura con la tradición literaria y artística a través de la experimentación con elementos tradicionalmente excluidos de las prácticas estéticas: un lenguaje obsceno y malsonante y la incorporación de desechos y basura a las obras plásticas. La realidad nacional¹⁸ es vista como un entorno alienante, enfermo, fracturado, violento y extranjerizante. De ahí que, en un arte ligado a un fuerte sentimiento de compromiso social, fuera necesario desarrollar un lenguaje que dinamitara la escena artística venezolana.

¹⁸ Para la época cuando surge El Techo de la Ballena, Venezuela se encuentra en un periodo de transición que va del derrocamiento de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez (1958) al proceso de pacificación iniciado por Rafael Caldera (1969-1974). A las torturas y presos políticos de la dictadura perezjimenista, siguieron los atentados y asesinatos de los movimientos guerrilleros urbanos y rurales de la izquierda, y los presos políticos, torturados, asesinados y desaparecidos de la DIGEPOL: Dirección General de Policía. Tras el periodo de pacificación, muchos de los miembros de la izquierda política y cultural pasaron a formar parte de las instituciones del estado. Los integrantes del Techo de la Ballena se inscriben dentro de la denominada *izquierda cultural venezolana* de las décadas de los 60 y 70 del siglo XX.

Todo movimiento vanguardista propone un lenguaje que rompe —o al menos intenta hacerlo— con la tradición. Específicamente con el Techo de la Ballena ocurre que el que se propone es un lenguaje del resto: basura, escatología, fragmentación y, por qué no, delirio. La máxima expresión de esta propuesta es *Homenaje a la necrofilia*, de Carlos Contramaestre, “inaugurada el 2 de noviembre de 1962 en la calle Villaflores y clausurada por el Ministerio de Sanidad apenas unos días más tarde debido al mal olor y los gusanos” (Piniella 2018, 60-1). Mezcla de exposición y *happening* consistió, entre otras cosas, en una muestra de *cuadros* realizados con vísceras y demás restos “de corderos sacrificados en La Mesa de Esnujaque (Edo. Trujillo) donde [Carlos Contramaestre] tenía un corral” (Coviella y Dávila 2015, 125), los cuales se fueron descomponiendo en el propio garaje de la exposición. Así describe Adriano González León parte de la exposición-*happening* en el catálogo que acompañó la muestra:

Tripas, mortajas, untos, cierres relámpagos, asbestina o caucho en polvo, desparramados sobre cartones y trozos de madera, configuran un empaste violento y el cuadro deja de ser un bello objeto de coleccionistas o un orgullo de museo para transformarse en una persecución árida de la materia humana, justamente en el corazón mismo de la sordidez, porque se hace menester rescatar las tripas y las heces fecales, al lado de una dulce conjunción de pantaletas y *resitex*, en un intento por ganarle la partida a tanta finura acobardada, a tanta buena realización, que andan de brazo con el asesinato, sea producido por ametralladoras o con aparatos de tortura. (*Homenaje a la necrofilia* 1962)



Figura 19. Fotografía de Daniel González. Exposición *Homenaje a la necrofilia*, 1962 (González 1997, 8)

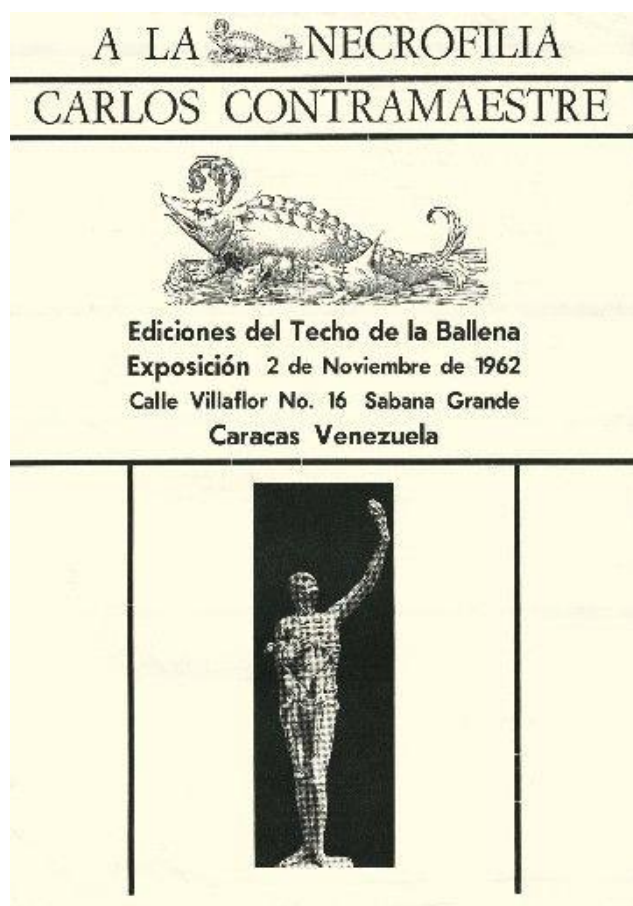


Figura 20. Cartel de exposición (Fundación Caupolicán Ovalles, 1997)

Una exposición-*happening* entre el arte y la locura permite aproximarnos a un lenguaje ciertamente delirante que tiene como influencias estéticas al Dadaísmo y al Surrealismo: “El Techo de la Ballena reconoce en las bases de su cargamento frecuentes y agresivos animales marinos prestados a DADA y al SURREALISMO” (“Nombre del tercer manifiesto” 1964), y también al Informalismo español:

Entre las influencias extranjeras que llegaban a Venezuela, la pintura española *informalista* jugó un papel importante en el desarrollo plástico del grupo ballenero. La obra del grupo madrileño El Paso representaba la nueva vanguardia contestataria a través de una pintura tenebrista que se enfrentaba a la dictadura franquista. (Contramaestre 2014, 304-5)

El arte contestatario de El Techo de la Ballena responde ante la violencia política y también ante la tradición artística de la época, y esta respuesta tiene como influencia el Informalismo español como forma de resistencia simbólica ante el fascismo franquista – por el cual José Solanes llega exiliado a Venezuela–. El Informalismo, sumado al Surrealismo, al Dadaísmo y su irreverencia ante *la intervención reguladora de la razón*,

forman, en esta arqueología, un punto de encuentro que apela a los restos y a una estética que evidencia aquello que *la razón* no deja mirar-escuchar-sentir.



Figura 21. Imágenes de las revistas “Rayado sobre el Techo”, editadas por El Techo de la Ballena (Blackmore 2008)

El Informalismo, con su lenguaje hecho de excedente material, habla de una productividad en la que el acto estético genera la posibilidad de existencia de aquello que es rechazado-desechado por la lógica del consumo material. A partir del resto, la producción estética, además de manifestar un rechazo intencional hacia la dinámica del orden, pone en evidencia aquello que se oculta o aparta, a pesar de su existencia. El Informalismo da a la mirada del espectador la presencia transformada del excedente, más allá de su función de resto y mediante una materialidad estética que pone ante sus ojos lo que antes había pasado desapercibido: el desecho, la basura, la cosa inútil. Podría decirse que el resto-materia del Informalismo dialoga con las palabras-resto del delirio y con la acumulación y transformación de los objetos en artefactos visuales. Tanto la palabra como los objetos visuales se materializan a través de un lenguaje estético en el que se registran las huellas de una experiencia de lo Real que no puede ser simbolizada en su totalidad. Informalismo y lenguaje delirante comparten entonces la posibilidad de *decir* a través de una estética de lo material: del cuerpo y de las cosas.

En el caso del Surrealismo, cercano siempre al problema de la locura, de los sueños y de lo que se encuentra más allá del pensamiento racional, este abre su escucha al delirio y a la escritura automática, al onirismo y a la imaginación ilimitada para

concebir nuevas formas de percepción de la realidad en el arte. De allí su apertura al psicoanálisis freudiano, dato que no es menor si pensamos en el *collage* con que: “los pintores y poetas surrealistas añaden en 1925, juego y azar con el *cadavre esquís* dibujado” (Villeglé 2007, 97). Esa característica de aparente desorganización del *collage*, que hemos asociado desde un principio con la lógica del lenguaje delirante, en el Surrealismo: “revoluciona las formas de representación y, consciente o fortuitamente, altera la realidad con ensamblajes, en apariencia incompatibles, hechos en un plano claramente antiestético que convierte la significación inicial –funcional o anecdótica– en valor onírico o pictórico” (98).

Al Surrealismo y al Informalismo se suma, como una fuerte influencia en el trabajo de El Techo de la Ballena, el Dadaísmo; movimiento que, como los dos anteriores, niega la lógica positivista y concibe al arte como una actividad alejada de lo académico, de lo burgués y del pensamiento racional, tal como puede leerse en el *Primer Manifiesto Dadaísta* escrito por Tristan Zara (1918, párr. 31,33):

Nos hacen falta obras fuertes, rectas, precisas y, más que nunca, incomprensibles. La lógica es una complicación. La lógica siempre es falsa. Ella guía los hilos de las nociones, las palabras en su forma exterior hacia las conclusiones de los centros ilusorios. Sus cadenas matan, minirapodo gigante que asfixia a la independencia. Ligado a la lógica, el arte viviría en el incesto, tragándose su propia cola, su cuerpo, fornicando consigo mismo, y el genio se volvería una pesadilla alquitranada de protestantismo, un monumento, una marcha de intestinos grisáceos y pesados [...]

La plenitud del individuo se afirma a continuación de un estado de locura, de locura agresiva y completa de un mundo confiado a las manos de los bandidos que se desgarran y destruyen los siglos. Sin fin ni designio, sin organización: la locura indomable, la descomposición.

No por casualidad, el dadaísmo, con su apelación a la locura y a la descomposición del lenguaje escrito y pictórico, y su concepción sobre ambos más allá de la Lógica racional, significó, por su propuesta basada en el *sinsentido* y sus discursos *delirantes*, una influencia importante que el grupo venezolano adaptaría a su propia realidad cultural y como respuesta a la sociedad que criticaba.

Pero pensando, además, en la influencia de estos tres movimientos vanguardistas en el trabajo de El Techo de la Ballena, y en cómo este último gira alrededor de un lenguaje fragmentario y de acciones límites que tuvieron repercusiones como la clausura sanitaria de *Homenaje a la necrofilia*, es necesario agregar que el Surrealismo, en su apología a la locura y su insistencia en el psicoanálisis, constituye una conexión nuclear para El Techo de la Ballena:

Queda la locura, “la locura que solemos recluir”, como muy bien se ha dicho. Esta locura o la otra... Todos sabemos que los locos son internados en razón de un reducido número de actos jurídicamente reprobables, y que, en ausencia de estos actos, su libertad [...] no sería puesta en tela de juicio. Estoy plenamente dispuesto a reconocer que los locos son, en cierta medida, víctimas de su imaginación, en el sentido de que ésta les induce a quebrantar ciertas reglas, reglas cuya transgresión define la calidad del loco, lo cual todo ser humano ha de procurar saber por su propio bien. Sin embargo, la profunda indiferencia de que los locos dan muestras con respecto a la crítica de que les hacemos objeto, por no hablar ya de las diversas correcciones que les infligimos, permite suponer que su imaginación les proporciona grandes consuelos, que gozan de su delirio lo suficiente para soportar que tan sólo tenga validez para ellos [...]. No será el miedo a la locura lo que nos obligue a bajar la bandera de la imaginación.

[...] A este respecto debemos reconocer que los descubrimientos de Freud han sido de decisiva importancia. Con base en dichos descubrimientos, comienza al fin a perfilarse una corriente de opinión, a cuyo favor podrá el explorador avanzar y llevar sus investigaciones a más lejanos territorios, al quedar autorizado a dejar de limitarse únicamente a las realidades más someras. Quizá haya llegado el momento en que la imaginación este próxima a volver a ejercer los derechos que le corresponden [...] (Breton 1924, párr. 7)

No es casual entonces que El Techo de Ballena, desde la originalidad vanguardista que surge de la amalgama entre Surrealismo, Dadaísmo e Informalismo español, encuentre en el lenguaje delirante del resto una forma estética en la que se manifiesta una posición comprometida que, si bien conlleva la denuncia, sobrepasa el problema del compromiso para resultar contestatario no solo ante el poder político del momento, sino ante un orden racional y artístico que se ancla en la tradición. De ahí su relación con la locura desde el arte y su conexión con la Escuela de Valencia como un espacio de la psiquiatría que se abre a otros modos de pensar el problema de la enfermedad mental.

A partir de lo anterior, y como en un *lapsus* –¿metodológico?– que se origina de esta lógica productiva del resto y el delirio, retrocedemos a la escena de la película *La pared de las palabras*, de Fernando Pérez que, en el primer mapa, nos llevó a analizar la mirada de una Orquídea delirante que, al inicio del filme, fija sus ojos sobre la basura y luego abre la puerta del psiquiátrico a los demás pacientes para juntos recrear, con piedras blancas sobre el asfalto, las olas del mar que antes vieron representadas en el cuadro que donó el hermano del protagonista. Esta representación de la película, así como la exposición *Homenaje a la necrofilia*, se establece entre el delirio y un resto que resulta potencia creativa que se materializa a través de una estética que apela a las relaciones de sentido y al diálogo entre materiales y experiencias: son las piedras y la basura, como restos, las que sirven a los pacientes como materia creativa.

Así mismo, en este recuento de la estética del resto y del delirio, podríamos incluir otro *lapsus* relacionado con la Escuela de Valencia y sus conexiones: las palabras-cuerpo

estos lugares, los cuales poseen más de una afinidad arquitectónica: salas blancas e impecables, luces neutras, proliferación de archivos (vivos o muertos) y silenciosos pasillos por los que deambulan sus visitantes. Ambos espacios configuran una representación simbólica de la autoridad, el orden y la disciplina [...].

Mi instalación *La extracción de la piedra de la locura*, en el Museo de Bellas Artes de Caracas, opera en las grietas producidas por esta diseminación [la del problema discursivo de la locura]. Al trasladar el espacio marginal por excelencia de la casa de locos al Templo de la Razón, que es el museo, uso irónicamente estrategias de contextualización propias de este último: selección, *mirada arqueológica*, *coleccionismo* y simulación. El propósito de esta apropiación es la deconstrucción de las relaciones entre el objeto y su presentación.

Los objetos escogidos para mi instalación fueron extraídos del Hospital Psiquiátrico de Bárbula: camas usadas por los pacientes en los espacios de reclusión, piedras recolectadas en los jardines, historias clínicas, psicofármacos, un aparato de electroshock junto a piñatas y cuadros elaborados en el taller de laborterapia. Estos son acompañados de la intención expresa de articular una crítica a los conceptos de originalidad y unicidad, esenciales en la ideología museística [...]

Max Bense definió el modo estético como una condición que se manifiesta menos en las cosas que en sus relaciones; es en estas donde mi obra encuentra su campo de batalla. Los dormitorios de Bárbula colocados en el Museo de Bellas Artes constituirán la *mise en scène* para la realización de una fiesta infantil, fomentando así el “intercambio dramático de la locura” (Foucault). (Téllez 2017, párr. 2,5,6,8; énfasis añadido)



Figura 22. Imágenes de la instalación *La extracción de la piedra de la locura*, 1996 (Téllez 2017)



Figura 23. Imágenes de la instalación *La extracción de la piedra de la locura*, 1996 (Téllez 2017)



Figura 24. Invitación de la exposición *La extracción de la piedra de la locura*, 1996 (Téllez 2011)

Esta propuesta de Javier Téllez está marcada por dos aspectos que resultan interesantes en relación con esta convergencia de acontecimientos-caso venezolanos. Por una parte, leemos en la cita dos elementos metodológicos que se señalaban también en el libro de Nise da Silveira: *la mirada arqueológica* y *el coleccionismo* (este último también aparecerá más adelante en el mapa cinco con el trabajo de Arthur Bispo do Rosário). Por otra parte, Téllez trabaja el problema de la locura a través de un discurso en el que la experiencia no desaparece. Si bien es cierto que la obra de Téllez no está basada en su autobiografía, sino en un trabajo artístico complejo que incluye problemas sociales, como la migración y los dispositivos psiquiátricos, es innegable mirar cómo su propia experiencia como hijo de psiquiatras termina por insertarse en el cuerpo de las instalaciones, la *performance* y el cine *art* que conforman su trabajo. Más que un *imaginario autobiográfico*, como insiste en llamarlo Víctor Carreño (2011, 22) en su artículo “Máscaras, *borderlines* y fronteras en Javier Téllez”, la obra del artista hace cuerpo con su vivencia del Psiquiátrico de Bárbula, sin que su *yo* sea protagonista. La

experiencia se convierte así en un trabajo caracterizado por la autonomía propia del arte que dialoga con los cuerpos de participantes y espectadores:

Su método de trabajo consiste en solicitar la colaboración de instituciones psiquiátricas públicas, en la medida de lo posible históricas, en las ciudades donde se desarrolla un evento artístico al que ha sido invitado; tomar contacto con los pacientes, presentarles sus trabajos anteriores e implicar a los voluntarios interesados en la elaboración y realización del proyecto final. Elementos recurrentes en los trabajos de Javier Téllez son el uso de máscaras en alusión al potencial terapéutico del intercambio de roles como se da en carnaval; la comunicación no verbal a través de pizarras o la disociación de sonido e imagen. Con la producción de sus películas crea un sistema del cine paralelo en el cual, por una vez, las estrellas son personas a las que habitualmente no vemos ni siquiera en la vida real y mucho menos en una gran pantalla, pero a quienes Javier Téllez presenta como tales en los estrenos de sus obras en cines o museos. Para él, si acaso se puede encontrar motivación terapéutica en su obra, esta está dirigida más bien hacia la sociedad “normal”, a la cual convendría curarse de sus miedos y prejuicios frente a quienes son diferentes. (RTVE 2001, párr. 3)



Figura 25. Imágenes de la video-instalación *La passion de Jeanne d'Arc*, Rozelle Hospital, Sydney (Téllez, 2004)



Figura 26. Imágenes del filme *Caligari and the Sleepwalker* (Téllez 2008)

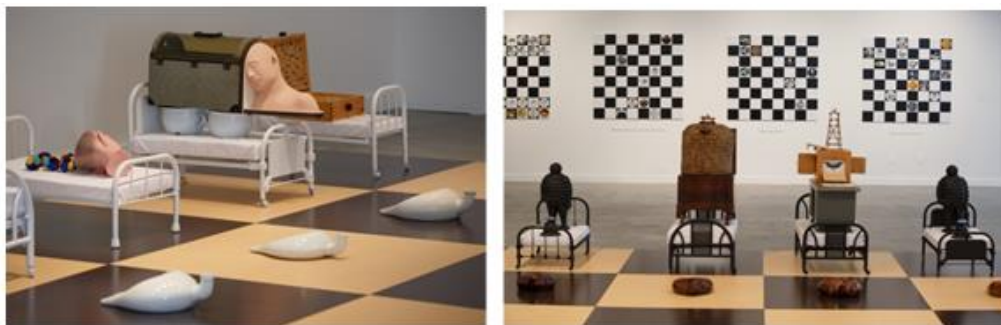


Figura 27. Imágenes de la instalación *Games are forbidden in the labyrinth* (Téllez 2014a.)



Figura 28. Imágenes del filme *O Rinoceronte de Dürer* (RTVE 2011)

Desde su instalación de 1996, *La extracción de la piedra de la locura*, Javier Téllez ha experimentado, con diferentes formatos y materiales, distintos modos de aproximación al problema de la locura y, junto con esta, al problema de la migración; trazo de su propia biografía marcada por el exilio de su padre y su (con)vivencia con pacientes psiquiátricos. *Loco y extranjero* tienen así un espacio compatible en la obra de Téllez para dar otra lectura al lugar que a ambos les es dado en la Cultura desde la noción de otredad que los acompaña. Este diálogo posible entre locura y extranjería es aprovechado por el artista para proponer sus acciones, ya sea a través de sus películas, *performances* o instalaciones.



Figura 29. Instalación de cine “Teatro de sombras” (Téllez, 2014b.)

6. *Nanacinder. Vocero de la Colonia Psiquiátrica de Bárbula (1954-1962)*

Los trazos que atraviesan la arqueología de la psiquiatría, la escritura y el arte en Carabobo, Venezuela insisten en esa curiosa relación de elementos que inicia con la creación de la Colonia Psiquiátrica de Bárbula y con José Solanes, resultando en la tradición de una escuela de pensamiento que funciona como punto de fuga, dentro de una concepción de la psiquiatría que, a pesar de la experimentación farmacológica, el electrochoque y la leucotomía practicadas en la época de la Colonia de Bárbula, también proporciona aristas que permiten ubicar la práctica de la Escuela de Valencia –sobre todo en sus dos primeras décadas–, junto con el acontecimiento-caso de Brasil, dentro de una arqueología poco común.

En este sentido, el contexto que rodea la creación de la revista *Nanacinder*, se configura también a partir de una singularidad dentro del campo psiquiátrico; singularidad que no deja de regirse por los principios médicos que constituyen el saber de la época y que, a pesar de ellos –y con ellos–, se escurre por los resquicios del campo para situarse en los pliegues de un saber que sobrepasa los límites y fronteras de la psiquiatría para dialogar con el arte y la literatura, no solo como herramientas de tratamiento, sino también como formas estéticas y de pensamiento que proporcionan una mirada sensible a través de la cual la locura trasciende ese lugar de genialidad que posee dentro la tradición letrada y artística de los siglos XIX y XX.

No se trata aquí del autor genial, del escritor o pintor excéntrico que tiene un lugar marginal dentro de la cultura, sino del paciente psiquiátrico que crea, escribe, dibuja y pinta; de los *locos* que constituyen figuras de representación particulares, como en la serie

de pinturas de Arturo Michelena y en las fotografías Andrés Díaz. Se trata de *locos* –y no de *genios*– que se encuentran en la exterioridad del campo cultural y que, a pesar de ello, crean textos con una singularidad que habla de su condición, pero, sobre todo, de una productividad estética que deja escuchar lo silenciado.

De la Escuela de Valencia derivan el caso de la revista *Nanacinder* y el Taller Libre de Terapia por el Arte (1968), siendo ambos partes fundamentales del registro de lo que significó la concepción de la psiquiatría, la escritura y el arte en este contexto. A partir de la revista, el psiquiatra y escritor Pedro Téllez Pacheco –como Javier Téllez, también hijo de Pedro Téllez Carrasco– y Carlos Yusti compilaron la antología inédita *Nanacinder (1954-1962). Una revista literaria en el manicomio*, en la que se presentan algunos de los textos de la revista y otros documentos relacionados con esta. Diremos que, de algún modo, esta antología representa un archivo, tal vez algo breve en relación con los ocho años de publicación de la revista, pero significativo como parte de esta arqueología de la psiquiatría en Carabobo.

La revista *Nanacinder* circuló entre 1954 y 1962 en los espacios cercanos a Bárbula y su historia inicia con la propuesta de José Solanes. Allí, los internos escribieron, dibujaron, editaron y divulgaron sus textos hasta cuando fue clausurada:

Los pacientes del psiquiátrico de Bárbula, ubicado en la ciudad de Valencia, editaron el primer número de *Nanacinder*, varias hojas sueltas multigrafiadas, tamaño oficio escritas por ambos lados, en abril del año 1954 [...] De esta publicación se editaron sin interrupción, hasta noviembre de 1962, un total de veinticinco números (Yusti en Téllez Pacheco y Yusti inédito, 11).

Su nombre, particular, *raro*, excepcional, es una palabra creada por un paciente:

En una reunión con los pacientes el director del sanatorio preguntó qué posibilidades había de realizar la edición de un periódico. En seguida la idea fue acogida con regocijo por los pacientes y enfermeros. Ya con la idea de una publicación decidieron colocarle un nombre y elaboraron entre todos una lista con una veintena de nombres o como está escrito en la propia revista: “Nuevamente se pidió al personal que eligieran entre los nombres propuestos el que les gustara para el periódico. Hecho esto triunfó ampliamente *Nanacinder* con casi 50 votos sobre su más cercano contendor *Luz en la Penumbra*. Luego en otro texto se recoge el resultado de una encuesta que indaga entre los demás pacientes qué les sugería (o qué evocaba para ellos) la palabra *Nanacinder*. Algunas respuestas valen la pena transcribirlas: Un caballo, F. López G. Capricho ilógico, N. Alavarado. País fantástico donde realidad y fantasía se funden, A. Salvioli. Avenida surcada, G. Galea. Algo que nace, N. Arapé. Viene de Nana (aya) y Zinder (apócope de sindéresis) y significa persona de juzgar correctamente, L.O. Coronel”. (Téllez Pacheco y Yusti inédito, 13)

El problema del nombre en *Nanacinder* es el punto de partida para un caso por su singularidad: una revista cuya particularidad inicia con un nombre –*raro*– y con el

contexto en donde surge –la colonia psiquiátrica–. Una publicación cuyos textos poseen un origen sin nombre ni función autor, que fueron escritos por hombres y mujeres abreviados o borrados y que son publicados en una revista con un significante y un origen particulares. *Nanacinder* es una publicación ciertamente singular que produce, desde su modo de existencia, una problematización acerca de la cuestión de la autoría en escritos de pacientes que resisten, apenas, las iniciales como huella, pues sus nombres propios nunca firman los textos:

La revista *Nanacinder* tuvo varias etapas. Una, en la que enfermeros, médicos y pacientes publicaron diversos textos relacionados con la cotidianidad de la colonia.

En esta primera etapa la revista será un vocero de la colonia psiquiátrica. José Solanes (entre los médicos) será de los que se toman la revista más en serio, y por supuesto, entre los pacientes su director López Marín. Allí Solanes publica sus primeros ensayos en el país. A través de la revista podemos observar la evolución de la poesía de López Marín, hasta aproximarse al surrealismo. (70)

La revista también tuvo una etapa denominada por el mismo Pedro Téllez Carrasco “la *Nanacinder* literaria” (72). Fue en este periodo cuando se incluyeron grabados y textos que daban a la publicación un sentido más estético, es decir cuando, por una parte, adquiere una dimensión en la que se objetiva el sufrimiento mediante la escritura como acto ético que da forma al material de lo sensible, y por otra, cuando la escritura se establece como una *praxis* a través de la cual el lenguaje va más allá del discurso y otorga posibilidad de leer, no lo Real, pero sí sus huellas:

La segunda etapa de la revista está signada por la laborterapia, no se especificarían los redactores, ni aparecerá un director explícito, aunque continúe López Marín. En la segunda etapa, las portadas se ilustran con grabados de artistas de la colonia psiquiátrica, aunque todavía no funcionaba el taller de arte psicopatológico que arrancaría en 1968 [...] El periódico es la respiración de la colonia, el periódico se incluye en dicho ambiente. El trabajo de edición (en multígrafo), los grabados, la corrección de textos o la compaginación de las hojas para el engrapado, todas actividades manuales se combinan con las “intelectuales” propias de la creación del texto y su dibujo. Si el equipo de la revista desaparece de las portadas, sus nombres [o más bien sus iniciales] reaparecen firmando las colaboraciones. Se publican cuentos y poemas, los grabados sustituyen a las caricaturas y los entretenimientos del lector; se trata de entretener al “escritor” o hacedor de la revista [...] Si en un inicio, la revista como vocero, o la revista como labor de un grupo, cumplió parte de esa función terapéutica; la necesidad de comunicarse (de expresarse) condujo a una salida artística que denominaremos “colectivamente” el *Nanacinder* Literario. (71-2)

Después de ocho años de circulación en los alrededores de Bárbula, de sus cambios y transformaciones y de la permanencia en lo que se refiere a la horizontalidad de su producción escritural y editorial –“*Nanacinder* reúne sin discriminación ninguna, los trabajos de todos sus amigos: pacientes, empleados, médicos, etc.” (Yusti en Téllez

Pacheco y Yusti inédito, 69)–, la realización y circulación de la revista fue prohibida en 1962 por las autoridades de esa época:

El texto que motivó el colapso de la revista, pues fue censurada por las autoridades sanitarias, se titulaba “Luz, cenizas y espuma”, el cual merece estar presente en cualquier antología del cuento venezolano. Del autor solo conocemos unas iniciales, pero su narrativa semejaba peligrosamente a una historia clínica. El Director de Bárbula, El Dr. Luis Erasmo Maldonado, no entendió que la sencillez y naturalidad de este y otros textos de la revista, solo podía romper el aislamiento del autor a través de la exposición de su enfermedad. Y fue esa contradicción del discurso artístico de estos poetas y ensayistas, con el discurso clínico tradicional, lo que determinó la clausura de la revista *Nanacinder*, y el silencio posterior que hasta nosotros llega. (Yusti en Téllez Pacheco y Yusti inédito, 72-3)

Con un trabajo de ocho años ininterrumpidos en el que se juntan, primero, la laborterapia en lo manual de la edición, y luego, el trabajo creativo e intelectual en la escritura, el grabado y el dibujo, *Nanacinder* resulta: “una experiencia, en cuanto a revistas se refiere, extraña, anómala y fascinante” (Yusti en Téllez Pacheco inédito, 16). Una revista *rara*, que surge en un contexto también singular y rodeada de elementos aparentemente dislocados –Solanes, Artaud, El Techo de la Ballena, el Surrealismo, el Informalismo español, Javier Téllez–, resulta en una propuesta estética que reformula los conceptos acerca de la enfermedad mental, el arte y la escritura, por la posibilidad de una *praxis* que, lejos del campo cultural, adquiere autonomía, justo en un lugar *entre* la estética y la psiquiatría. De ahí que muchas veces, al querer asirla, la revista se escurre. Los datos que allí aparecen no son visibles hasta que se escucha y visualiza lo que está fuera de ella –es esto lo que ha creado el archivo del presente mapa–. Lo que está dentro, sus textos, *hablan* de una experiencia signada por la vida. En este sentido, *Nanacinder* representa un acontecimiento-caso, desde el punto de vista de la cultura, la psiquiatría y, sobre todo, del lenguaje, tanto por su singularidad y rareza como por toda la productividad que genera como documento de la experiencia.



Figura 31. Portadas de *Nanacinder* (Téllez Pacheco y Yusti, inédito, 8,18, 36,6)

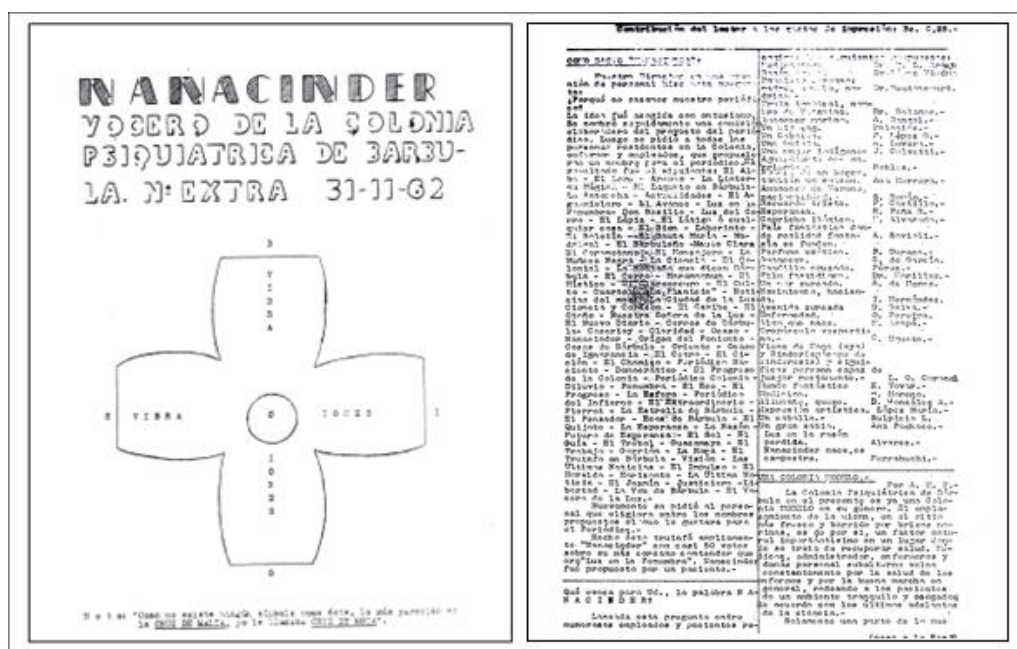


Figura 32. Portadas de *Nanacinder* (Téllez Pacheco y Yusti, inédito, 28,46)

7. Primer taller de poesía de la Colonia Femenina de Auyare (septiembre-noviembre, 1982)

Podríamos afirmar que, en Venezuela, después de *Nanacinder* supervivió una línea discontinua, una especie de herencia indirecta en lo que se refiere a la publicación de textos creados en centros psiquiátricos. En este sentido, existen acontecimientos-caso, de menor duración, en épocas posteriores a la revista de la Colonia Psiquiátrica de Bárbula que llaman la atención sobre este tipo de productividad en Venezuela. Uno de ellos, es el libro *En la Colonia Psiquiátrica*, compilado por Carlos Angulo (1991) e impreso, no por casualidad, en la Federación de Centros Universitarios de la misma casa en donde creció la Escuela de Valencia: la Universidad de Carabobo. El libro fue resultado del Primer Taller de poesía del paciente mental. Colonia Psiquiátrica Femenina de Auyare (Guarenas, Venezuela, 1982), dirigido por el mismo compilador.

Este taller resulta un acontecimiento-caso porque, como *Nanacinder*, su singularidad radica en que el archivo que lo conforma está constituido por la escritura de pacientes psiquiátricas, aunque en una condición mucho menos favorable: se trata exclusivamente de mujeres abandonadas en un centro que funcionaba más como un depósito de seres humanos dejados allí por sus familias, por el Estado y por la psiquiatría. De manera que ya no hablamos –como en el caso de la Escuela de Valencia y de *Nanacinder*– de una mirada humanista que nace desde la psiquiatría hacia una posibilidad

de tratamiento para el paciente, sino de un resto que es intervenido por la breve posibilidad de humanidad que le brindarían, en ese momento, la escritura y el dibujo. Así inicia el libro:

LA COLONIA PSIQUIÁTRICA

Para saber, con fundamento, lo que es una colonia psiquiátrica en Venezuela hay que ir allí, y estar dentro y fuera a la vez, por un tiempo prudencial.

La colonia psiquiátrica se puede definir como un centro sombrío, triste, miserable: por su inercia, por la soledad de familiares, por la ausencia de comunicación con el exterior, sin transporte, sin ambulancia, sin protección de abusadores externos e intentos bruscos de penetración en los cuartos de las pacientes.

El escalofriante ocio transmite una sensación de calma hastiante alterada solo por las horas de comidas, los perros y la abundante plaga de insectos.

En las habitaciones insólitas, nunca construidas para albergar pacientes, duermen su angustia y desesperanza. La libertad existe, para morir, para irse deteriorando.

Hacinadas y aisladas se adornan de excrementos, se tragan su precario alimento, como dádiva, como una caridad mientras los perros y los gatos descansan en las camas frías de alambre y de afecto.

Lejanas del poblado de origen, transitan irreversibles hacia la pérdida del YO civil, antes que socializarse se desocializan tras kilómetros de carretera, tierra adentro. Apartadas de la vista “aséptica de los hombres” y de “la belleza estética y pulcra de la inminente ciudad”. Impertérrita retórica de la ironía.

Con una población en su mayoría marginal, apresadas por la policía, capturadas por los bomberos, sin identidad y sin referencia de precedencia; o referidas por hospitales psiquiátricos con fines de deshacinar y limpiar un poco la fealdad del fracaso de las técnicas y de la política psiquiátrica; de estos seres humanos rechazados por la esperanza psiquiátrica, por la familia y el Estado, se nutren las colonias [...].

Cuando todavía no aparece el sol en el frío albergue, se abren los candados que cobijan a las pacientes, de ahí son llevadas al baño grupal, desnudo, en un solar, rociadas con mangueras y fregadas con cepillos de barrer. Parecen jugar, pero la risa es quebrada y tiembla en todas ellas [...]

Roto el vestido, hinchados los pies, cariados los dientes, el cuerpo agrietado por la sarna, el pus, los excrementos, los dolores de estómago y el dolor moral del olvido, es el único patrimonio que crece en sus redundantes bolsillos. Abate y golpea la carencia, es violencia el olvido [...]

Ante esta sostenida circunstancia “da pena ser humano”. Yo las he visto como mueren y cómo en sábanas marrones de sucio, son llevadas por personal y pacientes en medio del silencio defensivo de las enfermeras y la indiferencia nace de todo acontecimiento común [...]

En este lugar realizamos el primer taller de poesía del paciente mental crónico. Por su insipiente y sus características, advertimos, que más que valorar este trabajo en función de un planteamiento estético, es necesario ubicarlo en su contexto específico, lo que permitiría apreciar, entre otras cosas, su carácter de denuncia y el potencial de estas personas [...]

Figura 33. Texto tres del libro *En la Colonia Psiquiátrica* (Angulo 1991, 14-5)

El texto con el que Carlos Angulo comienza la compilación mezcla el testimonio del testigo observador con el discurso literario del escritor, y la mirada ideológica y de denuncia que conlleva la antipsiquiatría. Así, este primer documento de la publicación

nos deja ingresar al centro psiquiátrico como depósito de seres humanos y ante la necesidad de denunciar un contexto que no es otra cosa que un resto, un excedente de vidas que han sido despojadas de su humanidad. Sin embargo, en medio de este *campo*, en el sentido que Giorgio Agamben (1998) describe ese territorio en donde la vida humana es reducida a la *zoe*, surge un acontecimiento que, desde la *praxis* estética del dibujo y la escritura, intentará restituir la humanidad arrebatada.

A los textos de las pacientes-autoras, les preceden estos textos testimoniales del compilador acerca del (no) funcionamiento de la colonia, los cuales aparecen como un grito que parte de la observación y se mezcla con la afección ante lo observado, dando lugar a la narración del cómo y a quiénes sucede. Esta necesidad se establece así desde la escritura del observador como testigo de ese horror y, luego, desde la escritura de las pacientes ante el horror que viven. A modo de denuncia, pero también como una especie de advertencia en la que se contextualiza la violencia ejercida sobre los cuerpos, el compilador narra, antes de la compilación de los textos-caso, lo que vio, insistiendo en dar un orden a aquello pareciera no tenerlo mediante un discurso que mezcla la etnografía, lo político y la crónica literaria:

UN DÍA TIPO EN LA COLONIA

En la entrada que señala la dirección hacia Auyare, entre Guarenas y Guatire, vía autopista, se observa al sur una impotente montaña verde y un paisaje alentador. Allí, en 200.000 mts. Está enclavada la Colonia Psiquiátrica de Auyare. Cerca de 270 pacientes hospedan esta geografía, algunas con la esperanza de volver al mundo exterior y otras con el temor a enfrentar de nuevo la realidad exterior.

Al salir de esta arteria vial una carretera de tierra nos comunica con Auyare.

Nubes de polvo levantan los escasos vehículos que por allí transitan, especialmente transportes de arena y basura. Polvareda que reviste de tierra la vegetación y empalidece las personas que por las aceras de desperdicios atraviesan esta solitaria carretera, a veces pacientes, visitas, a veces pobladores del lugar.

Un poco antes de las 7:00 a.m. llegamos a la receptoría de la Colonia, un pequeño galpón techado sin paredes da la bienvenida, tras la no existencia para el momento del personal de guardia correspondiente [...]

A las 7:03 a.m., un grito se desprende desde Casa Grande, como un eco se repite varias veces “mujeres, vengan a comer”. El anuncio rompe el silencio o imprime un efecto inmediato. Pacientes y personal dan órdenes: “limpia allá, barre aquí, entrégale allá” [...]

Las pacientes, algunas desnudas o semidesnudas y recién bañadas, reciben sus respectivas comidas en bandejas, latas, cartones de leche, recipientes de plástico y aluminio [...]

Una paciente informa que la enfermera jefe las baña a las 6:00 a.m., en grupos, desnudas y con una manguera [...]

Es la mitad de la mañana, la administradora sube a la dirección, están llamando a algunas pacientes a la visita. La Enfermera Jefe le dice a “M” (p) [paciente] “anda báñate sino no te voy a dejar salir para que te vea el doctor”.

“La Chinga” (p) se queja de dolor de muela, en San Pedro una paciente se da golpes en el estómago. “M” (p) se resiente de un dolor de cabeza. “Vi” (p) insinuó que le arde el estómago. (Los apodos son la forma más frecuente como el personal se dirige a las pacientes, “La Chinga”, “La Muda”, “La Niña”, “La Colombiana”, “La Viejita”, “Come Pantano”, etc.).

Figura 34. Texto cuatro del libro *En la Colonia Psiquiátrica* (Angulo 1991, 178)

A diferencia de los acontecimientos-caso anteriores (el atelier del Centro Psiquiátrico Pedro II y *Nanacinder*), el libro *En la Colonia Psiquiátrica*, más que marcar una línea basada en la relación entre arte, escritura y psiquiatría, busca elevar un llamado ante la precarísima situación de los centros de salud mental en Venezuela, la inoperancia de la psiquiatría y del Estado ante esta situación y el rescate de la humanidad de las pacientes, mediante la escritura y el dibujo. El libro se compone así de los testimonios antes citados, a los que les sigue un apartado que detalla la metodología del taller de poesía (objetivos, descripción de la experiencia y actividades y técnicas):

OBJETIVOS QUE SE BUSCABAN LOGRAR CON EL TALLER DE EXPRESIÓN LIBRE A TRAVÉS DE LA LITERATURA ORIENTADO HACIA LA PALABRA ESCRITA

Cuando se abre la posibilidad de realizar este taller se planteaba la disyuntiva de si era con fines terapéuticos. Aunque evidentemente llevaba implícito un carácter terapéutico, no se le planteaba como un fin. El trabajo más bien apuntaba hacia otras áreas, concretamente más definidas. De manera que estas áreas viniesen a ser los objetivos.

1. No nos planteamos “curar”, “rehabilitar” sino más bien demostrar que una política psiquiátrica realmente interesada en beneficiar al paciente mental crónico es mucho lo que puede hacer.
2. Permitir que el paciente mental crónico por la desvalorización a que es sometido, por su aislamiento y escasa atención, sea capaz de adquirir cierta destreza independiente, que le posibilite expresar y comprender su problemática a través de la palabra escrita.
3. Intentar difundir la imagen real, la vida actual, el acontecer cotidiano del paciente mental crónico y la institución que lo acoge.
4. Explorar el potencial creativo y su disponibilidad para desarrollar trabajos artísticos.
5. Acercar la Escuela de Psicología de la Universidad Central de Venezuela a las Colonias Psiquiátricas.

[...]

¿CÓMO SE REALIZÓ EL TALLER?

1. Se llevaron poemas, testimonios, frases, en cada sesión; estos se reproducían y se les entregaban a cada una de las pacientes [...]
2. Los primeros textos estaban cargados de fuerza, motivación, esperanza, posibilidades de lucha, alternativas futuras.
3. Después se iban incluyendo textos que permitieran explicar y conversar sobre áreas inherentes a su problemática más cercana: resignación, tristeza, soledad, sufrimiento, enfermedad, familia, monotonía, desesperanza, etc.
4. Los primeros textos que se llevaron para leer en el taller también sirvieron como referencia y guías para que así se motivaran con mayor facilidad a escribir su

propia percepción del tema que planteaba el texto escogido. Ya que sin ellos se les hacía demasiado difícil escribir, debido al exceso de tiempo que tenían sin escribir e incluso sin hablar.

5. En el transcurso del taller se introdujeron algunas variantes con el fin de hacer dinámicas las sesiones y evitar la monotonía, por ejemplo “collage” con desechos de revistas, dibujos a marcadores y témperas, dirección de las sesiones por las mismas pacientes.

6. A medida que las pacientes adquirían destrezas en cuanto a expresar con menos dificultad lo que sentían, se eliminaron los textos guías y se incluyeron ejercicios que les facilitasen la conexión entre su problemática y la palabra escrita. Se pidió por ejemplo que escribieran todas las palabras que recordaran, sin ninguna excepción. Luego se les instó a que a partir de todas las palabras que hubiesen recordado y escrito construyeran un texto que expresara lo que sentían en ese momento.

7. Tanto los textos que sirvieron de referencia como las variantes que se introdujeron, fueron exigidos por la dinámica del taller. Es decir, cada sesión tocaba temas que no estaban incluidos en el objetivo previo o aprecian conflictos que no se podían manejar totalmente o problemas que se discutían muy poco. Esto nos conducía a buscar textos de algún autor o estructurarlos nosotros mismos de acuerdo al tema que era necesario continuar abordando en la próxima sesión.

8. Hubo que crear un taller de dibujo al margen del otro taller, para pacientes con acentuadas limitaciones que se acercaban al proceso de aquellas que suponíamos en un nivel más avanzado de asimilación al taller.

Figura 35. Texto cinco del libro *En la Colonia Psiquiátrica* (Angulo 1991, 22-4)

Los objetivos y la metodología del taller parten de un trabajo realizado por estudiantes de la Escuela de Psicología de la Universidad Central de Venezuela, de la opción *sin mención*; especialidad que incluía elementos del psicoanálisis para la terapia de pacientes y que se diferenciaba de las otras opciones de donde egresaban los estudiantes de la carrera: Psicología social, Psicología clínica, Psicología industrial. Si se toma en cuenta lo anterior, la mirada desde la cual parten el taller y el libro constituye una línea mucho más abierta y experimental de la psicología y por esto, quizás, mucho más conectada con la antipsiquiatría. De allí, la insistencia del taller en centrarse en lo sensible y humano de las pacientes, aun sin dejar de reconocer que el taller podría tener fines terapéuticos.

A la descripción metodológica del taller, sigue el apartado “Parcial antología para orientar los trabajos escritos por pacientes mentales crónicos” (25-39), en el que se incluyen los textos de referencia utilizados en el taller para la lectura con los pacientes, entre cuyos autores se encuentran Aquiles Nazoa, Rafael Amor, César Vallejo, Antonin Artaud, Constantino Cavafis, Nietzsche, Sacco y Enrique Maroni. Todos los textos tienen en común temas como la locura, la poesía, el encierro y la angustia, entre otros, tal vez, en un intento de generar empatía respecto a la situación vivida por las pacientes. Después del material de lectura utilizado en el taller, sigue el “Registro de las sesiones realizadas

en el taller de arte psicoterapéutico” (43-8), en el que se especifican las actividades por día. Luego de este registro se incluyen los textos de las pacientes bajo el título: “Textos escritos en el taller por pacientes mentales crónicos del sexo femenino”, con la siguiente nota:

Este taller fue realizado por Carlos Angulo, Mayra Avilán y Yolanda Spinetti. Los textos publicados son una selección libre de un material más abundante. En su totalidad pertenecen a los textos escritos en las sesiones. Sólo se han modificado aspectos ortográficos, algunos han quedado tal cual como formalmente fueron escritos. En la mayoría de textos se observan influencias de poemas de poetas conocidos que sirvieron como referencia, entre ellos Cavafis, Aquiles Nazoa, Donne, Benedetti, etc. (50)

Los cuarenta y un poemas de las pacientes fueron introducidos con la identificación de las iniciales de sus nombres y apellidos, edad, estado civil y grado de instrucción, seguidos de una breve biografía extraída de sus historias clínicas con su respectivo diagnóstico psiquiátrico, cuya aclaratoria aparece en las páginas que le anteceden, con la nota: “Toda la información relativa a la identificación de las pacientes ha sido extraída de sus historias clínicas” (51). Entre las páginas de textos escritos, o acompañándolos, se incluyen los dibujos de aquellas pacientes que perdieron la capacidad de habla y escritura y cuyo único modo de comunicación con el exterior lo constituía el dibujo (24). El último apartado del libro se titula “El arte como proposición en el abordaje integral de la problemática del paciente mental crónico”, e inicia con un epígrafe de Breton: “No será el miedo a la locura/lo que nos obligue a bajar la/ bandera de la imaginación” (99). En este apartado se expone, a manera más bien de ensayo, los aportes que, según el autor, la creación artística ha brindado a la terapéutica de pacientes mentales:

La creación artística debe precisarse, fundamentalmente, como una enorme vía para desarrollar el potencial creativo de los pacientes y, particularmente útil en cuanto a que les resulta más o menos fácil transmitir su manera de ver la vida y de cómo sienten su existencia [...] (99)

En el psicoanálisis del arte se encuentran fundamentos básicos para abordar la comprensión del mecanismo proyectivo y la explicación simbólica del producto artístico, con base en que todo lo que hacemos lleva masivamente el sello de lo que somos y hemos sido. Así llegamos a lo que se podría denominar como la búsqueda de los sitios potenciales de salud y esperanza en el paciente mental, sugerida por el carácter del producto artístico. (102)

Se puede considerar que el libro *En la Colonia Psiquiátrica* es una publicación muy particular en lo que se refiere a su constitución: testimonios del compilador, descripción metodológica, descripción de historias clínicas, escritos de las pacientes y

tratado ensayístico sobre el arte y la terapia, atravesados siempre por la mirada antipsiquiátrica que no separa la enfermedad mental de lo social ni del poder. En este sentido, es necesario aclarar que nuestro centro de lectura está en los textos de las pacientes, escritos y dibujos. Sin embargo, no deja de llamar la atención cómo esta publicación constituye una especie de *collage* en sí mismo, creado a partir de la fragmentación de elementos que intervienen para formar un todo referente a un mismo problema. Es por esta razón que el libro crea un acontecimiento-caso que excede las características del estudio psiquiátrico humanista para situarse más bien en una posición de denuncia desde la antipsiquiatría; aspecto este muy cercano a la publicación más reciente de pacientes psiquiátricos en Venezuela: *Momento Narrativo*, que analizamos a continuación y que luego nos permitirá establecer una relación entre estas publicaciones y la antipsiquiatría.

8. *Momento Narrativo* (Venezuela, 1998-2010)

El periódico *Momento Narrativo*, coordinado por Cristóbal Deffit entre 1998 y 2010, constituye otro acontecimiento-caso que coincide con los de Brasil y los anteriores de Venezuela en que es el resultado de varios talleres en diferentes contextos. En nuestra lectura, particularmente nos centraremos en la escritura de pacientes de los talleres realizados en el Hospital Neuropsiquiátrico Dr. Jesús Mata Gregorio de Sebucán (Caracas) y en el Hospital Psiquiátrico de Caracas. La experiencia que Cristóbal Deffit narra en la introducción de su libro inédito inicia con la puesta en marcha de su proyecto de escritura en el Hospital Neuropsiquiátrico de Sebucán, la cual describe de la siguiente manera:

Dispuestas así las cosas se dio la cita de mi primera reunión con los pacientes psiquiátricos. Fueron llegando en fila, uniformados (como más nunca los vi), unas 16 personas de ambos géneros, casi todos con una alteración evidente de ánimo en sus rostros, algunos se mostraban aletargados. Había entre ellos [desde] un médico, hasta personas sin formación académica alguna. En un espacio que servía de comedor y cocina me rodearon ante una mesa de madera rectangular, con la intención, todos y todas de defenderse, de no dejarse así no más, frente a lo que fuera. En los extremos, en sillas apartes se hallaban los terapeutas, vigilantes y seguros: los gendarmes a quienes yo temía. Aunque sólo bastaron los primeros 10 minutos de tensión con estos hombres y mujeres, heridos en sus circunstancias, para pasar la prueba de por vida en lo que sería mi trabajo en lo adelante: Como saber sentarse ante alguien que posee los dos extravíos, el primero natural (de vida) y el otro cultural (de mundo). Me encontré frente al limbo o laberinto insular de hombres y mujeres en persona. (Deffit inédito, párr. 4 Introducción)

En el caso de *Momento Narrativo*, la iniciativa nace principalmente de la escritura. El coordinador del taller es un escritor que lleva a los espacios psiquiátricos la posibilidad de simbolizar la vivencia interior. Así, la particularidad de este acontecimiento radica en que, a diferencia del resto, nace desde la experiencia literaria y no desde la práctica psiquiátrica, aunque más adelante, como en el caso del taller de Auyare, se le sumarán perspectivas de psicólogas egresadas de la Universidad Central de Venezuela:

Los accesos a la escritura y el encuentro con la palabra propia y la de otros fueron dando paso –para usar un vocablo en boga– al surgir de un empoderamiento en y con el lenguaje que dejaría la concepción terapéutica, catártica o didáctica en otro plano, o más bien la arroparía en la integridad y la integración, en la humanidad personal y colectiva reencontradas, rearmonizadas en el acto de enunciar. (Sifontes en Deffit inédito párr. 5 Prólogo)

El primer taller de escritura realizado en el Hospital Neuropsiquiátrico de Sebuacán sirvió para concretar talleres posteriores que llegarían al Hospital Psiquiátrico de Caracas en 2002, en donde Cristóbal Deffit coincide con Pedro Téllez Pacheco, antologista de *Nanacinder*. Esta coincidencia, y la publicación de *En la Colonia Psiquiátrica*, de Carlos Angulo, en la Universidad de Carabobo, nos hace pensar en esta línea hereditaria indirecta que inicia la Escuela de Valencia en nuestra breve arqueología de la relación entre escritura, arte y psiquiatría en Venezuela. La insistente presencia de la escritura en conexión con los espacios psiquiátricos venezolanos aparece como una *praxis* en resistencia durante diferentes períodos –los cincuenta, los ochenta, los noventa–, que atraviesa diferentes momentos de la psiquiatría en Venezuela, o de su ausencia, como en el caso del taller de Auyare. Cada taller, cada publicación posee características particulares, pero todas se encuentran hiladas por un rastro que parte de la Escuela de Valencia.

En el caso de los talleres de escritura que dan lugar a *Momento Narrativo* el principal objetivo consiste en:

Propiciar los elementos y recursos que le permitan a los participantes crear un marco adecuado para abordar las situaciones y relaciones [tanto] personales como colectivas, mediante la ficción o la historia de vida; donde los participantes pudieran conciliar su pensar y su sentir en la expresión escrita, producto de un descifrar su signo personal y colectivo, en su particular relato, utilizando todos los recursos literarios posibles. (Deffit inédito, párr. 12 Introducción)

Más cercano a un fin escritural que terapéutico, esta última publicación es producto de los Talleres de Historias de Vida y de Creación Literaria realizados desde 1998 y extendidos también a otros contextos. Como resultado de esta persistencia, en

2007 la Casa Nacional de las Letras Andrés Bello, en Caracas, abre el concurso para pacientes psiquiátricos: “Los senderos que se bifurcan” que, hasta donde conocimos, tuvo dos ediciones. Tanto los talleres como el periódico forman parte de la Fundación Aguas de Mayo, además del proyecto “El leer como proceso de integración y colectivo”, el cual formó parte de la Reunión Zona 4 de la Asociación Mundial de Psiquiatría, realizada del 23 al 25 de marzo de 2006, en Caracas. De manera que la fundación da origen a los talleres, estos a un periódico y todo queda articulado en un proyecto que tendrá resonancia, incluso, en otros contextos desligados del hospital psiquiátrico. Desde 2008, el taller se dicta también “en el Hospital Psiquiátrico de Maracaibo, los dos de Trujillo, el área psiquiátrica del Hospital Universitario de Mérida, Bárbula de Valencia y el Hospital Psiquiátrico Dr. Daniel de Behapertuy de Maturín” (párr. 21 Introducción).

9. El trazo hacia la antipsiquiatría

Como mencionamos al final del apartado siete de este mapa, y en relación con el libro *En la Colonia Psiquiátrica* y el periódico *Momento Narrativo*, estos dos acontecimientos-caso que tienen lugar en Venezuela desde la década de los ochenta, parten de una mirada que se centra, sobre todo, en el paciente. Una mirada que vuelve sus ojos, no tanto hacia la cura psiquiátrica, como al posicionamiento ideológico de un discurso antipsiquiátrico y a su práctica, a diferencia de la Escuela de Valencia que se centró más en una postura psiquiátrica humanista, aun cuando el principal exponente de la antipsiquiatría, Franco Basaglia, haya formado parte de una de las jornadas que se llevaron a cabo en el Hospital Psiquiátrico de Bárbula. Este discurso antipsiquiátrico que en los dos últimos casos hemos mencionado de manera recurrente, llega en un momento cuando las políticas psiquiátricas cambian en el país y los hospitales ya no funcionan a partir de una escuela o un proyecto, sino que se usan como cercos y depósitos humanos. En este sentido, es importante establecer un trazo hacia una breve historia de la antipsiquiatría con el fin de visibilizar algunas relaciones que existen entre los últimos talleres y publicaciones y las propuestas que este movimiento pone en funcionamiento desde los años sesenta.

La antipsiquiatría no podría comprenderse sin la resistencia que, desde el siglo XIX, han mostrado diferentes posturas de la propia psiquiatría y el psicoanálisis ante las prácticas e intervenciones más convencionales de esta rama de la medicina. Uno de los primeros casos es el de Otto Gross (1877-1920), médico psiquiatra, anarquista y discípulo

de Freud –aunque más tarde este último lo inhabilitaría médica y jurídicamente (Kalász 2004, 48)– quien consideraba que “los individuos que nacen con ‘una singularidad indestructible’ cuya naturaleza no se deja modificar por una ‘influencia externa’, sea esta la autoridad paterna o las ‘represiones colectivas’, resultan más propensos al sufrimiento y a la neurosis” (48). Esta visión del individuo propenso a la enfermedad mental por factores externos, es decir, por aspectos de tipo social y cultural, ya marca un quiebre en lo que se refiere a la concepción de la psiquiatría tradicional a partir de los años sesenta. Sin embargo, más allá de los postulados y de sus representantes, es importante leer cuáles fueron los puntos de quiebre de la psiquiatría tradicional y desde dónde parte la antipsiquiatría, más desde el punto de vista teórico que desde el activismo.

Según el neopsiquiatra Jorge Luis Tizón (1972) una de las primeras líneas teóricas de la antipsiquiatría estuvo basada en el análisis fenomenológico-existencialista sobre la experiencia de ruptura que el individuo vive en relación con el mundo y consigo mismo. Este análisis es iniciado por el psiquiatra Ronald Laing entre los sesenta y los setenta, y estuvo muy influenciado por la filosofía de Kierkegaard, Heidegger, Sartre y Jaspers, siendo este último quien planteara el principio de *incomprensibilidad del delirio* –que analizamos ya en el primer mapa– desde donde partiría Laing para contraponer su propuesta:

[T]radicionalmente, la apreciación que la PQ [psiquiatría] tenía de estas enfermedades, de estos trastornos, se basaba en su “incomprensibilidad”. Este era incluso un criterio diagnóstico fundamental para encuadrar al paciente dentro de la categoría de las psicosis. El psiquiatra visitaba al paciente y, si juzgaba “incomprensible” sus manifestaciones, automáticamente podría catalogarlo como “esquizofrénico” siempre que no aparecieran bases físicas, somáticas, para tales vivencias “incomprensibles” [...] Por eso el punto de partida de Laing será un intento de describir el “modo existencial esquizofrénico” como una vía para comenzar a comprender ese modo existencial concreto. (Tizón 1972, 8)

Esta base de incomprensibilidad que debatía Laing está centrada en lo que convencionalmente es considerado un *ser cuerdo*, es decir en el hecho de que: “a) Reconocemos que el otro es precisamente lo que él cree ser; y b) Reconocemos que somos precisamente la persona que creemos ser” (9). Sin embargo, en el caso del esquizofrénico, y partiendo de un nivel fenomenológico en relación con la psicosis, Laing plantea que la experiencia es individual, sin conexión con el afuera –del psiquiatra, por ejemplo– y que en el proceso psicótico existe una compleja vivencia entre “el deseo de mostrarse tal cual es y el temor a hacerlo” (10), siendo que el esquizofrénico, “por su aislamiento por el mundo se sient[e] más vulnerable, más expuesto que nosotros mismos y también más

aislado” (10). En este sentido, para el psiquiatra, el esquizofrénico vive una situación existencial y, por lo tanto, “lo que es ‘existencialmente’ verdadero es vivido ‘realmente como verdadero’” (10). Y he ahí la relación entre la verdad del delirio de Jaspers y Freud –ese *grano de verdad*–, y la posición de escucha en los orígenes de la antipsiquiatría, con Laing.

En una línea también existencialista que deriva hacia el plano de lo social, David Cooper plantea que el problema en el caso de la esquizofrenia “no está precisamente en el paciente, sino en la red de interacciones personales (sobre todo familiares) de la que hemos abstraído a dicho paciente. Resumiendo: la locura no está ‘en’, ‘dentro de’ una persona, sino en el sistema de relaciones en el que participa el futuro enfermo” (Tizón 1972, 11). Cooper, ya no como psiquiatra, sino, desde el término que él mismo acuñó, es decir, como antipsiquiatra, se distancia de la concepción de que la esquizofrenia tiene una base fisiológica, para adjudicar la enfermedad a un nudo complejo que parte de la familia, y por ende de la sociedad. De manera que, avanzada la década de los setenta, la antipsiquiatría se establece de manera más sólida y alcanza cuatro vertientes: de orientación psicoanalítica lacaniana (Maud Mannoni), fenomenológica existencial (Ronald Laing), crítico- social (David Cooper) y politiquiátrica (Franco Basaglia) (20).

Ahora bien, más allá de las concepciones ideológicas marcadas por el quiebre epistemológico que ocurrió después del Mayo francés, la antipsiquiatría se conforma como un movimiento en retaguardia, en el sentido de que parte de propuestas del psicoanálisis freudiano de principios del XX, para generar una crítica hacia el poder psiquiátrico que reclama su olvido del paciente. Los aportes que este movimiento generó estuvieron determinados por cambios de tipo crítico-práctico en el campo psiquiátrico, entre ellos: su funcionamiento interdisciplinario, la propuesta de casas de externados o casas comunitarias que suplieran el encierro hospitalario, la laborterapia, la psicoterapia y la arteterapia como alternativas al tratamiento médico violento e invasivo, la visibilización de los factores externos (familia y sociedad) que influyen en el desarrollo de trastornos y, la parte que resulta más relevante para nuestra lectura, un cambio en lo referente a la incomprensibilidad del delirio al concebirlo más bien como “una creación psicológica personal tan respetable como la conciencia de ser-en-el-mundo del más respetable de nuestros ciudadanos” (22). Sin duda que, en esta concepción, la antipsiquiatría olvida los niveles de sufrimiento humano que representa también la esquizofrenia cuando no es tratada médicamente, pero rescatamos de esta el intento de comprensión del delirio desde una posición de escucha a través de la cual se podría

propiciar una relación con el paciente, la mayoría de las veces solitario en la institución y en su propio mundo.

Si tomamos en cuenta lo anterior, podemos afirmar que la revista *Nanacinder*, creada en 1952; el atelier de arte de la Sección de Terapia Ocupacional, fundado por Nise da Silveira en 1948; y luego el Museu de Imagens do Inconsciente, en 1952, representan una avanzada en lo que se refiere a la relación entre arte y psiquiatría dentro de los hospitales o colonias psiquiátricas en Latinoamérica. Sin embargo, dicha avanzada no se centra solamente en la instrumentalización del arte por la psiquiatría o viceversa, como solía ocurrir en Europa a finales del siglo XIX, cuando el arte funcionaba para el diagnóstico de la locura y la alienación –con Charcot y su iconografía de la Salpêtrière o con Cesare Lombroso y su teoría del genio–; o a principios del siglo XX, cuando las creaciones de pacientes sirvieron de motor para el nacimiento de movimientos artísticos como el Surrealismo, entre otros. Por el contrario, en los acontecimientos-caso: atelier de arte del Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II y *Nanacinder*, la creación estética de los pacientes psiquiátricos y la mirada desde donde parten los proyectos se ubican más bien en una posición *entre* que, si bien nace desde la psiquiatría, en ambos casos, logra reterritorializarse en nuevos espacios de creación en los que la ciencia médica se *contamina* con el arte y la literatura.

Entre la terapéutica y la creación, el taller, el museo y la revista, nacen desde iniciativas en las que prevalece la condición humana del enfermo, ya no solo como paciente sino, sobre todo, como ser humano. De manera que estos acontecimientos-caso que hemos analizado quiebran el modo de tratar al enfermo, y además difuminan, en ocasiones, la verticalidad presente en los hospitales psiquiátricos. Es esta particularidad, entre otras, la que permite afirmar que los casos latinoamericanos del atelier de arte del Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II y *Nanacinder* se adelantan a las propuestas que la antipsiquiatría generaría a partir de la década de los sesenta y setenta del siglo XX, cuando se extiende, desde Europa, un discurso que concibe la enfermedad mental como un producto social, político y económico, es decir un producto del poder.

Respecto de lo anterior, los primeros casos latinoamericanos que analizamos se diferencian del Taller de la Colonia de Auyare y de *Momento Narrativo* en su concepción médica, ya que ni el atelier, ni *Nanacinder* parten de la negación de la enfermedad que caracteriza a la antipsiquiatría, sino que, por el contrario, signados más por la relación ente arte y psiquiatría, abren un lugar posible, un intersticio dentro de los hospitales para que los pacientes *vivan*, a pesar de su condición. De manera que dos perspectivas distintas

en relación a un mismo objeto de estudio se entrecruzan en esta arqueología. La primera, cuyo origen se establece entre las décadas del cuarenta y el cincuenta, se muestra como una vanguardia en lo concerniente a una nueva relación entre arte, escritura y la psiquiatría que generaría nuevas concepciones y abordajes. La segunda, contextualizada entre la década del ochenta y el año dos mil en Venezuela, tiene una base más enraizada en una concepción antipsiquiátrica de la locura que, si bien genera producciones creativas, no propone o genera algún cambio dentro del saber psiquiátrico que, ciertamente, ya se ha olvidado del paciente dentro de los *hospitales*.

Capítulo tres

Casos de escritura: la palabra y el encuentro con lo Real

(Mapa tres)

Y uno tiene y busca y consigue
y ideas y inteligencia
y conocimientos y capacidad
y sabiduría y preparación
de esa forma maneras y
condición
así un bien como es
y uno tiene y así realiza y
plantea
y uno hace y aplicase
y medicinas mas de cientos
de remedios muy distintos
y muy diferentes de todas
clases
para uno curase y sanase bien
de todas las enfermedades ke
uno tiene
y uno tenga y sele kele hagan
falta a uno
ke uno necesita bien

Jorge Aranguren

Escrito en los muros del
Hospital
Psiquiátrico de Bárbula (Téllez
2017, párr. 9)

Los acontecimientos-caso que forman la breve arqueología de la psiquiatría, el arte y la escritura en Brasil y Venezuela nos permiten conformar, en este tercer mapa, un archivo particular y raro constituido por trabajos de pacientes psiquiátricos que son disímiles en cuanto a formatos, pero similares en cuanto a su productividad estético-delirante, esto es, en la manera como generan sentidos, gracias a su heterogeneidad y fragmentación. En el acontecimiento-caso de Brasil las producciones de los pacientes tienen una relación más próxima al arte, mientras que en el de Venezuela se establece una cercanía con la escritura. Es necesario aclarar que, si bien esta división arte/escritura no es determinante en los textos porque en estos muchas veces se cruza la palabra con la imagen, o viceversa, hemos hecho esta separación entre ambos formatos más por razones metodológicas que por motivos relacionados con el propio análisis del archivo.

Así, en un intento por conectar el mapa uno con el presente, se hace necesario iniciar nuestra lectura a partir de textos escritos que permitan visibilizar la relación que establecimos antes entre el lenguaje del delirio como uno *hecho a pedazos* y la estética *como un modo sensible de hacer* a través del cual se objetiva una experiencia en escrituras que entran y salen del sistema de la lengua en busca de una articulación que les permita ser recibidas, más allá del diálogo y como registro de las huellas de lo Real. En este sentido, la lectura sobre el delirio y su relación con un *entre* la lengua será ampliada con el archivo de textos-casos que, como mencionamos en páginas iniciales, *escapan de categorizaciones genéricas y representan una diferencia importante desde el momento en que son creados hasta su recepción*. En este mapa nos enfocaremos entonces en los textos-caso escritos de Venezuela con la finalidad de especificar tanto la manera en que nos hemos aproximado al corpus, como lo que la escucha nos dice, más allá de un análisis representacional de las formas escritas. Se trata aquí del registro de nuestra lectura y nuestra escucha ante escrituras marcadas por una experiencia en la que su *autor* intenta, aun de una manera fallida, articular un lenguaje que le permita organizar los restos de su vivencia.

1. Escritura de la experiencia: Nanacinder, *En la Colonia Psiquiátrica* y *Momento Narrativo*

La experiencia de escritura en talleres nacidos de conexiones múltiples y muy particulares que se relacionan con el problema del paciente psiquiátrico y sus producciones estéticas, nos llevan hacia un aspecto que inició con la conformación de un archivo singular que desemboca ahora en el problema de la escritura delirante. En mapas anteriores hemos insistido en una idea: el rastro que deja en el lenguaje el encuentro con lo Real y cómo ese intento por simbolizar la experiencia resulta en una imposibilidad. Sin embargo, y paradójicamente, es la experiencia la que abre la oportunidad de dar forma a ese intento, a través de un lenguaje que está dentro y a la vez fuera del sistema de la lengua. Lenguaje de la experiencia –simbolización del intento–, lenguaje del delirio –síntoma de la vivencia–, lenguaje delirante –estética de la fragmentación–; todos ellos brindan una posibilidad de escucha ante esas huellas que deja el contacto con lo Real y que pueden sentirse en el texto que cuenta, grita o susurra. Como si, de cualquier manera, el texto llevara la seña de la herida que lo atraviesa permanentemente; un síntoma del que no se puede o no se quiere librar, porque sin este, no *sería*.

El texto se convierte así en el lugar en donde se percibe, se lee o se escucha la marca de ese encuentro producido siempre desde el cuerpo, sin importar si se delira o no al momento de escribir, de decir, de dibujar o pintar porque, en sí mismo, el delirio también tiene un lenguaje. Y ese lenguaje que da cuenta de la huella de lo Real puede establecerse de múltiples formas porque, como de experiencia se trata, como de vidas se trata, ninguna es repetible. En el lenguaje del delirio no hay epígonos, como existen en los movimientos artísticos o literarios, pero sí algunas constantes. Una de ellas es que el testimonio de la experiencia puede construirse través de un registro *roto*, como un texto hecho de trozos –y trazos–, a-histórico, que no se rige por líneas cronológicas, que no narra los acontecimientos porque él mismo es el acontecimiento. Un texto que está marcado por una palabra-cosa-cuerpo, que es solo una huella:

El psicótico no remite a una verdad unívoca del signo, rastro, marca de su cuerpo. No puede más que ser aprehendido por el signo [o el significante, más bien], estando como lo está confundido con él. La palabra, fijada a sí en su “materia”, cae como verdad única del cuerpo [...] Este signo es carne que hace del campo de la palabra el lugar mismo de la mutilación. (D’Astorg y Pollatini 1985, 128)

Sin embargo, debemos recalcar que no se trata de la estetización de una condición, sino más bien de la forma del lenguaje que expresa el delirio a través de la escritura de sus *autores*. De ahí que la estética como modo de hacer sensible la experiencia sea en esta parte nuestro punto nuclear. Así nos separamos de una idea estetizante que busca cubrir y hacer *digerible* el sufrimiento de otro.

La forma que *hace* a estos textos-caso, la estética que los caracteriza, no se crea con base en la experimentación o la norma, sino más bien a partir de un resto y mediante la objetivación de una experiencia que busca escuchar. Esa estética nace en un espacio, porque está contextualizada en talleres de arte o escritura dentro de psiquiátricos, pero no es resultado de los casos clínicos de los médicos, sino que está escrita por los pacientes. De manera que la cuestión radica en su *praxis*, de la cual no tenemos duda que sea estética.

Esta práctica, este acto estético, convive con el hecho de que constituye un *sensible* que se relaciona, ya no con el gusto, sino con *las maneras de hacer*, por lo que su funcionamiento radica en la productividad del acto a la que se refiere Julia Kristeva (1972, 63), y que mencionamos en el mapa uno de este trabajo. Sin embargo, más allá del problema de la función autor de quien escribe, de que el resultado del acto sea denominado o no como obra y de su recepción, la estética a la que nos referimos se enfoca en la *praxis* porque es esta, junto con el objeto, la que marca una diferencia en cuanto al

arte y la literatura en su sentido más tradicional. Y es que el acto que da lugar a las producciones estéticas de pacientes psiquiátricos sale de la esfera del campo cultural y, aún más, las rescata de su aura, para profanarlas.

Esta profanación consiste en una restitución del objeto y del acto al uso (Agamben 2005, 97). Esto es, se saca el acto artístico y escritural de las funciones *sagradas* y rituales que conlleva la esfera cultural para hacerlos propios del hombre y no solamente del genio o del talentoso, sino de *cualquiera*, es decir, de *todos*. Esta profanación estética incluye un tipo de apropiación que concibe el arte y la escritura como actos, y ya no como bienes; e implica, además, un tipo de recepción restringida a ciertos espacios, sin grandes proyectos editoriales ni divulgativos que los amparen y, por lo tanto, sin circulación económica, por lo que también profanan el funcionamiento del campo cultural. En este sentido, la estética marcada por *las maneras de hacer* y por el objeto que resulta de esta práctica difumina la línea que separa lo sagrado (el arte, la literatura) de lo cotidiano (pintar, dibujar, escribir como actos), para *restituir al uso* esas actividades que, pública y culturalmente, suelen ser atribuidas a los individuos que se encuentran dentro de un campo específico. Su contexto no es el escritorio, ni la editorial, ni el museo, ni la galería, ni la academia; su espacio de realización y circulación es, principalmente, el hospital psiquiátrico, incluso cuando las producciones han alcanzado, posteriormente, una divulgación a través de publicaciones muy limitadas y, casi siempre, bastante precarias.

Es esta idea de estética como *manera de hacer* la que nos lleva a los textos como punto de partida y de diseminación de nuestra cartografía. Textos con una estética contextual, material y sintomática; profana, precaria y desconocida, pero existente, que se lee en producciones que trascienden el problema de la vanguardia, la experimentación y cualquier otra categoría artística para decir, a través del archivo que forma, que hay funcionamientos y lenguajes más allá de las convenciones. Es una estética producida desde el registro de la vivencia y mediante una escritura que *habla* desde la repetición, los *errores*, la falta de coherencia y cohesión lingüística y los cambios bruscos, para mostrar aquello que generalmente es silenciado por un orden discursivo en el que significado y referente poseen una estrecha relación con el significante. De manera que, en este mapa, la experiencia tiene lugar en la escritura de textos que, con sus *tropiezos*, hablan de una vivencia interior que no puede ser del todo representada, pero que, a pesar de ello, busca una escucha.

Son precisamente esos *tropiezos* que aparecen con la escritura los que permiten hablar de esta última como un acto en el que se convoca, de manera imperiosa y mediante

la palabra, el resto de *algo* que no puede cumplirse-comunicarse en el afuera social. Se trata de una escritura en la que la palabra no tiene asidero, en la que el significante *vive* persiguiendo lo inalcanzable sin encontrar un significado lexicográfico y sin aludir a un referente. Es una palabra que no tiene ni lleva a un contexto, pero que sí posee sentidos desbordados. La palabra de la escritura que nos convoca es heterogénea, múltiple y móvil, y pertenece a un lenguaje individual que remite a la vida de quien escribe, no porque posea datos biográficos explícitos, sino por las marcas de la experiencia que en esta se intuyen. No se comunica con el afuera social (el contexto), sino con el afuera del lenguaje (el contacto con lo Real), a través “de visiones y de audiciones no lingüísticas, pero que sólo el lenguaje hace posibles” (Deleuze 1996, 10).

Así, la palabra del texto-caso pertenece a un lugar *entre* que no prescinde de la lengua, o mejor, de sus significantes, pero sí de su convención. De manera que el único lugar que posee esta palabra es el sentido que pueda tener este significante para quien vive su catástrofe interior; sentido que, al ubicarse en un lugar *entre*, intenta expresar algo. No se trata ya de un significante fijo que denota o connota, sino de uno que se mueve de su sistema para atender el afuera de la lengua del sujeto que le da uso. Así, más que a la convención lingüística, esta palabra evoca una vida que está a la vez dentro y fuera de la lengua, por lo que tendríamos que nombrar a esta última, obligatoriamente, con un término más amplio que no se circunscribe solamente a un código, sino que se adecúa mediante el lenguaje –y ya no solo en la lengua– como una capacidad de expresar que rige sobre la de comunicar. Es este el lenguaje de los textos-caso.

2. Palabra creada, palabra re-creada y palabra desbordada

La palabra creada

Entre los significantes que tienen lugar en los textos-caso se encuentra la palabra creada, esa que nace como un nombre propio. No como un nombre ya existente que pertenece a algo o alguien en particular, tampoco como un neologismo de una lengua, sino como un nombre de uso en extremo restringido –a un solo individuo–, mezcla de sonidos, juego de palabras, enredo en la lengua. Es un significante que se constituye o nace como trazo e irradia sentidos dentro de un espacio, y que saca de quicio al lector porque *no lo entiende*. No es una palabra interpretable dentro del texto. Solo aparece como una desquiciante, sin posibilidad alguna de comprensión. Puro desborde de la

escritura. Pura palabra goce que toma al texto por sorpresa, “que lo excede, lo desorienta, lo hace ir a la deriva” (Barthes 1978, 122), y también al lector. Se presenta ante este como un objeto hecho con garabatos de la lengua que rompe todo intento de comprensión lectora y enceguece. Imposible hallar un significado pleno en esa jerigonza que es la palabra creada. Solo la imagen visual borrosa o la imagen acústica ruidosa parecieran ir al encuentro con la palabra incomprensible, y ni así encuentra certezas. Es apenas un sonido sin familiaridad ni evidencia que juega con los fonemas y morfemas de la lengua:

Importa desde ya, aclarar el origen de este curioso nombre, el cual fue escogido entre otros posibles, como: La Linterna Mágica, El Lagarto en Bárbula, El Aguamielero, Luz en la Penumbra, Laberinto, el Barbuleño, Mente Clara, La Muñeca Negra, Maremagnum, La Ciudad de la Luz, Ciencia y Corazón, Oriente, Poniente, Ocaso, Democrático, Diluvio, Periódico del Infierno, Pierrot, El Quijote, El Vocero de la Luz, Nanacinder...

El nombre fue propuesto por un paciente, se escogió entre numerosos significantes, Pero ¿cuál es su significado? Para el Dr. Araujo es un medicamento, para el Dr. López Viedma es una razón social, para el Dr. Betancourt es un familiar cercano, para el Dr. Solanes significa una fruta tropical o una vitamina. Para el paciente A. Ranges un amanecer, un zig zag para Palacios. Una mujer indígena, para Calvetti, nombre de un barco, un volcán, aguardiente, un capricho ilógico, un país fantástico donde realidad y fantasía se funden, una enfermedad, expresión artística, para otros pacientes. *Un solo significante para múltiples significados.* Nada compendia mejor la filosofía de esta revista literaria. (Téllez Pacheco y Yusti inédito, 70; énfasis añadido)

La palabra *Nanacinder* es un significante creado con monemas de una lengua que produce múltiples sentidos para cumplir con el lugar del nombre en medio de un vacío de significado. Ante la palabra nueva, los médicos de la Colonia Psiquiátrica de Bárbula preguntan a quienes hacen la revista y a otros psiquiatras sobre su posible significado. La respuesta resulta un desborde que nace de la imaginación y la intuición ante la carencia del referente y de su evidencia: “un caballo, un capricho ilógico, un país fantástico donde realidad y fantasía se funden, una avenida surcada, algo que nace, Nana (aya) y Zinder (apócope de sindéresis) que significa persona de juzgar correctamente...” (13). *Nanacinder* es un nombre que posee la carga que la lógica delirante da al lenguaje; esa que ocurre más allá del significante-significado-referente y que *habla* de una lengua sin correspondencias. Con *Nanacinder* se nombra algo nuevo, aun cuando ese algo no tiene espacio dentro del discurso instituido, es decir, aun cuando no tiene lugar ni siquiera en la lengua. Toda la productividad posible parece que cabe en esta palabra y en la lógica de un lenguaje que se abre con el término que la nombra. *Nanacinder*, una palabra inexistente en la lengua hasta que la voz de quien carece de autoría –no conocemos su nombre– y de autoridad –es *apenas* un paciente psiquiátrico– la concreta más allá del

orden del discurso. *Nanacinder* es un invento, un sonido, una palabra en la que se conjuga un sentido múltiple que hace que esta exista en adelante y sin certeza.

Es este significante el que nombra una revista. Una palabra, sin padre-autor y sin ley de lengua, que conjuga la autoría genérica de un *no sujeto* —el paciente psiquiátrico— en quien estalla el lenguaje y hace de la escritura un desbordamiento sin posibilidad de diálogo con el afuera social. *Nanacinder* lleva en sí, además de la multiplicidad de sentidos, la marca de una autoría sin nombre propio que problematiza la función autor y genera una productividad que hace que la palabra de un *sinnombrepropio* se configure en textos que exceden el espacio de significación posible dentro de la cultura. La palabra creada juega así con el sistema de autoría y también con el sistema de la lengua; usa sus monemas y morfemas para crear un significante ilegible e incomprensible que tiene lugar dentro de un lenguaje delirante que se concreta en la escritura:

Metáfora sobre el tiempo

Corren noches-días-días tras noches.
 Detenlo suéltalo detenlo... Está estacionario
 se nota rutinaria... Números extensiones
 se puede trancarlo. Se tranca sigue.
 Le permiten destrancarlo
 inténtalo... Largo... Corto.
 Intenso... Extenso...
 Se acorta-se centra.
 Se alarga. Qué pasa
ocaso, Acaso. Osaca.
 Vamos
 Perdona

C.R.

Auyare 04-11-82 (Angulo 1991, 69; énfasis añadido)

Osaca, si bien es una palabra creada, se da mediante una inversión de letras de otros significantes (*ocaso* y *Acaso*) que nace como trazo y también como juego. Como trazo, en el sentido de garabato que surge cuando todavía no ha nacido la caligrafía, pero aun así se escribe con la mano —con el cuerpo— un significante ilegible cuya forma y significado los otros ignoran. Es como cuando el niño no escolarizado, que sabe lo que escribe, que incluso lo susurra, deja en el papel sus *rayas*. Como juego, cuando a través de la sonoridad —de nuevo— los niños descubren las palabras y comienzan a hacer trizas la lengua, modificando su estructura y alterando las sílabas que desordenan y nombran al revés. Hay *algo* en la palabra creada por inversión que, incluso sin establecerse conscientemente como juego, se relaciona con la apropiación, sin permisos, de una lengua

materna que todavía puede romper sus propias reglas. Solo que, en los textos-caso, ese juego ya no lo es tanto. Es más bien un síntoma *en y de* la escritura porque nos da una señal y no un signo. Síntoma que crea, que nombra lo innombrable y abre un espacio para la expresión de *algo* que al resto nos resulta incomprensible. En este caso, la palabra creada por inversión, más que un juego, es la dolorosa posibilidad de extraer de la verdad una simbolización que, a pesar de serlo, no encontrará respuesta dialógica en el exterior.

La formación *ocaso*, *Acaso*. *Osaca* posee tres significantes, dos de ellos legibles y uno creado por inversión. El segundo significante, *Acaso*, se escribe con mayúscula, como un nombre propio. Hay allí una marca, la de una palabra que ha alterado su forma en medio de una sintaxis particular y poética. El tercer significante, *Osaca*, ha sido creado, y su inversión rompe con el poder del signo y lo deja apenas como una palabra *pura*, en su estado original, instrumental –en su grado cero, diría Barthes (2003)– colmado de arbitrariedad e infinito en sus posibilidades de generar sentido. La palabra creada hace que la frase inicie un camino desde los signos conocidos: *ocaso*, *Acaso*; pero cuando llega a *Osaca*, este último significante, que nace de un juego de sílabas, arroja la frase por un precipicio y su orden queda alterado. De la caída del significante solo queda el sonido: *Osaca*, que nada significa salvo la palabra desnuda y la arbitrariedad –esta sí verdadera– de un signo cuya triangulación, significante-significado-referente, ha sido fracturada. *Osaca* es la imposibilidad de síntesis entre *ocaso* y *Acaso*. Es la negación de la dialéctica y del diálogo en el fragmento de un texto. Una palabra que nos enseguece cuando lo que deseamos es comprender su significado. *Osaca* es un sonido que abre la autonomía del significante –mas no del sujeto que la crea– en la escritura.

El gran discurso del modo [fragmento]

La señorita hormiga decía: “es incompatible en hormiguita el no haber asistido hoy a la clase, su puesto en el aula está esperando por él, el alumno del aula y sabe la granúnea acaule”. Es la señorita hormiga muy circunspecta y consciente y pensante habiendo leído de Eurípides.

Y jóvenes deportistas, jugadores del deporte de *Kotto*. Tomó ese nombre, ese deporte de un ciudadano llamado *Kutto di Gogo Pentremí*, famoso cocinero en el reino, el sabedor de cocinar ricas compotas y apetitosos plátanos. Platonista y platónico amigo del conejo comelón, tenía en su emblema noble la hojita de masticar. Hacedor de ejercicios fabricante de inventos, atleta, bailarín, matemático y aficionado a estudiar la *Matta y máttica*.

La empanada no sirve para nada sin su famosa receta culinaria y en lo que se refiere a vinos ¡Excelente! ¡Excelente!: como dicen los francoches; “los franceses son hombres dulces y de buen corazón”.

Gogo, (pronúciase *Goio*) Sin inventar sobrenombres y sin estar sacando apodos. En la estadística del discurso figuraba también el soldado celebrado por sus hazañas, su arrojo, su valentía, su coraje y estrategia, su veteranía para hacer le frente al contrario y

no de artimaña o añagaza ni mentirijilla ni ganas ni ganancias es ¡Héroe! (Téllez Carrasco y Yusti inédito, 47-53; énfasis añadido)

En “El gran discurso del modo”, significantes relacionados con deportes inventados, nombres propios de personajes inexistentes e instrucciones sobre la pronunciación de los nombres creados —¡no faltaba más!—, aparecen en un texto abigarrado de palabras que dejan, si acaso, imaginar un contexto, sin certeza alguna. La palabra creada, a falta de significado, tiene un exceso de sonido (¿o será que así lo captamos quienes nos quedamos indefensos ante la ausencia de referente?): *Gogo, (pronúnciese Goio) Sin inventar sobrenombres y sin estar sacando apodos*, como si de otra lengua se tratara, como si quien escribe nos diera las pautas o las pistas necesarias para nombrar algo que desconocemos y que no hay manera de que conozcamos porque es él o ella, el creador o la creadora de su propio lenguaje. *Gogo [Goio]* no es un apodo ni un sobrenombre, es un nombre que el resto no sabemos pronunciar.

Recordemos que el lenguaje delirante no es un lenguaje lineal, sino más bien uno hecho a pedazos. Se conforma de trozos que aparecen en una relación que el autor *sinnombrepropio* inventa y conecta mediante las rupturas de su propio texto: *Y jóvenes deportistas, jugadores del deporte de Kotto. Tomó ese nombre, ese deporte de un ciudadano llamado Kutto di Gogo Pentremí*. En estas líneas *Kotto* y *Kutto* son significantes cuya única relación es la sonoridad que forma una palabra inexistente, hasta que es creada. Nueva paradoja del sentido: el significado de la palabra creada pasa a segundo plano porque encuentra un espacio de lenguaje mediante el quiebre de la lengua y junto con otros significantes que estallan: “Pues él no era un fantasmón ni papamoscas, ni *pascuarote* para pasar por alto esa obra de cultura y de progreso en la celebración de esa fecha nacional” o “¡Ja, ja, ja!, ni *cuín* por loquitero y no se crea que por mera jactancia ni por deseos de fanfarronear” (47-53; énfasis añadido). Las palabras creadas son palabras que *no nos suenan*, son apenas *ruidos* en la lengua. Sin embargo, si queremos escuchar desde otras claves, nos queda prestar oído a ese ruido, mirar una y otra vez ese aparente *error* sin la necesidad de comprender un significado que no posee, ya que su sentido pertenece, de forma secreta y hermética, solamente a la experiencia de un individuo cuya vivencia le impuso, a la fuerza, la necesidad de simbolizar una verdad que no existe en el sistema de la lengua porque es solo suya.

La palabra re-creada

Dentro de lo que hemos llamado palabra re-creada existen, en el archivo que nos llama, dos aspectos particulares. El primero tiene que ver con la reelaboración de palabras ya existentes que se convierten en otras a partir de una especie de híbrido que modifica su forma y categoría gramatical. No consideramos que esta reelaboración obedezca propiamente a un desconocimiento o *mal* uso de la lengua –sobre todo, cuando observamos en textos como “El gran discurso del modo”, el uso de términos científicos, palabras en desuso e incluso de otros idiomas– sino que constituye una manera de dar otra cualidad a la palabra. Dicha cualidad, como en los casos anteriores, cobra sentido solo en la construcción del texto de quien escribe y no necesariamente en quien lo lee. Sin embargo, estas palabras, aunque han cambiado su forma, todavía mantienen una relación con el significado de su original. Así se usa *francoches*, en lugar de franceses, *loquitero*, en lugar de loquero, *des-externo* y *des-externa* para designar a quienes viven fuera del hospital psiquiátrico, *existencialidad* como una cualidad:

5.-
 No lo sufras dilo...dilo
 No lo sufras dilo...dilo
 sigue sin parar, pregunta... por qué
 indaga siempre grítalo pregunta por qué?
 explícate *des-externa-des-externo*
 busca preguntar por qué?
 El porqué de la no libertad.

C.R.

Auyare 26-10-82 (Angulo 1991, 68; énfasis añadido)

Manuel Viacava

[...]
Existencialidad
 esquina de puntos
 cada vez más
 me impulsa el saber

En la oscuridad
 los deseos
 hacen luz

Cantan las olas
 Cuando la llanura baja (Deffit inédito, 11; énfasis añadido)

Estas palabras, aunque no han perdido contacto con el significado convenido en la lengua, modifican su forma para decir algo de manera cualitativa. Ese grado de cualidad agregado funciona, dentro del texto y para quien escribe, de manera diferente. Se trata,

en estos casos, de una ampliación creativa de las posibilidades del significante a través de nuevas formas que, aun manteniéndose en el límite de la convención, hablan de un lugar *entre* de la lengua.

El segundo aspecto que podemos establecer respecto de estas palabras re-creadas es que nacen de una conjunción, esta vez, arbitraria en cuanto a formas y sentidos. Son o se forman como una variante de las *palabras-valijas* de las que habla Deleuze en el capítulo “Del esquizofrénico y la niña” de su libro *La lógica del sentido*, cuando el filósofo insiste en el sinsentido del lenguaje esquizo y reitera la diferencia entre el lenguaje de los textos de Lewis Carroll y Antonin Artaud, denominando al primero *lenguaje de superficie* y al segundo *lenguaje de profundidad*. Justo al establecer esta diferenciación, Deleuze señala que no hay que confundir el uso de las palabras en una y otra capa:

Debemos estar atentos a las funciones y a los abismos muy diferentes del sinsentido, a la heterogeneidad de las *palabras-valija*, que no autoriza ninguna amalgama entre quienes las inventan, ni siquiera entre quienes las emplean. Una niña puede cantar “Pimpanicalla”, un artista escribir “fruminoso”, un esquizofrénico decir “perspendicaz”: no tenemos ninguna razón para creer que el problema sea el mismo, aunque los resultados sean groseramente análogos. (Deleuze 1969, 64; énfasis añadido)

Así la palabra re-creada también tiene lugar como esa palabra-valija de la que habla Deleuze, esta vez particularmente en dos casos. Al primero de ellos ya nos hemos referido y está representado por el significante nuevo que es *Nanacinder*, cuando, además de ser un nombre propio de sentido múltiple, uno de los pacientes lo analiza *etimológicamente* para luego llegar a un posible origen: “Nana (aya) y Zinder (apócope de *sindéresis*) que significa persona de juzgar correctamente” (Téllez Pacheco y Yusti inédito, 13). *Nanacinder*, además de ser un nombre creado es una palabra re-creada que nace de una lógica delirante cuya diferencia respecto de la lógica de los cuerdos es la falta de evidencia, referente y significado dentro de la lengua. La explicación del paciente, digna de un análisis etimológico, pareciera tomar la forma de un funcionamiento lingüístico para *burlarlo* a través de lo que cotidianamente se denomina *sinsentido*. Sin embargo, insistimos, distanciándonos esta vez de Deleuze, que en el lenguaje delirante existe un sentido desbordado que parte de una verdad individual y sin diálogo con el afuera social, que no comunica, pero sí expresa. Y como de estética del lenguaje delirante se trata, y no de análisis clínico, la expresión, incluso sin comunicación, posee un carácter creativo que, más allá de la acepción de creatividad a la que estamos acostumbrados —una que se relaciona con la *originalidad*—, está concebida, en su aspecto sensible, mucho más

vinculado este con la idea de juego como construcción de *algo* que surge desde la necesidad y la búsqueda:

Precisamente es esta forma nueva de división de lo sensible lo que Schiller resume con el término de «juego». Reducido a su definición escueta, el juego es la actividad que no tiene otro fin que ella misma, que no se propone adquirir ningún poder efectivo sobre las cosas y sobre las personas. Esta acepción tradicional del juego ha sido sistematizada por el análisis kantiano de la experiencia estética. Este se caracteriza efectivamente por una doble suspensión: una suspensión del poder cognitivo del entendimiento, determinando los datos sensibles de acuerdo con sus categorías; y una suspensión correlativa del poder de la sensibilidad imponiendo objetos de deseo. El «libre juego» de las facultades — intelectual y sensible— no es únicamente una actividad sin finalidad, es una actividad equivalente a la inactividad, a la pasividad. (Rancière 2005, 20)

Así, en esta especie de juego que en realidad es el lenguaje estético de la productividad delirante, las palabras-valijas parecieran *jugar* con la lengua al ubicarse en espacios *entre* que aparecen ante nuestros ojos como una visión borrosa que se percibe sin seguridad alguna, apenas, en sus contornos y volúmenes, y sin dejarnos claro de qué se trata: “Hacedor de ejercicios fabricante de inventos, atleta, bailarín, matemático y aficionado a estudiar la *Matta y máttica*” (Téllez Pacheco y Yusti inédito, 47-53; énfasis añadido), la palabra-valija aparece como un guiño hecho de espaldas, con el que parecemos encontrar algún punto de convención que luego se deshace para dejarnos, de nuevo, como lectores *sacados de quicio* ante lo que no entendemos. Es precisamente en este lugar donde la escucha abre paso a una lectura que no busca necesariamente la comprensión de significados, objetos e imágenes, sino tan solo una intuición que nos coloca lejos de toda seguridad exegética.

La palabra desbordada

Una de las características de la lógica delirante es el desborde de sentido. Y es que ¿no implica el delirio el desbordamiento de un lenguaje que se ha salido de su cauce como síntoma de una catástrofe personal? Ante este desborde, el sentido forma parte de una lógica cuyo código no es compartido socialmente. De manera que el significante de la lengua estalla en el nuevo lenguaje ya no por connotación, sino por una multiplicidad sin convención que se establece a través de imágenes, audiciones y voces que intervienen en estas producciones. Insistimos en el término intervención, más que en el de representación, porque esta última implica siempre un código, una mediación, un sistema de signos compartidos que ponen al referente en relación con la lengua. Mientras que la

intervención implica la modificación que se hace a un original e involucra siempre una acción. La representación es una expresión codificada. La intervención es una expresión en acto, una interposición entre el significante y el referente dentro de un espacio textual:

Madre

E.P.

Te quiero, te adoro, de amo, te imploro, cocido, pan y jamón y de postre un melón; cuatro botellas de pepsicola, una bicicleta y una trompeta, un trombón, un saxofón y un acordeón. (Téllez Pacheco y Yusti inédito, 25)

En “Madre”, una secuencia de significantes, entre verbos y sustantivos, sin relación sintáctica o sintagmática, se muestra como esos trozos recogidos al azar y como se puede a los que se refería Remo Bodei (2000, 38), pero esta vez puestos en papel, materializados como palabras-cosa. No se trata de figuras retóricas o de recursos literarios –ni metonimia, ni asíndeton– que se escogen para dar expresión a la forma, sino de una forma construida como *collage* y cuyo sentido se encuentra en su creador.

Si bien la comunicación y sus estudios se sostienen en gran parte sobre el contexto, es decir en la pragmática de la lengua, en la palabra desbordada el significante parece resultar independiente de este; actúa solo, sin un encadenamiento, no está *preñado de respuesta*, como señalara Bajtín (2012) respecto al enunciado, sino que se derrama; hay “un desparramamiento del significante que ya no puede sostenerse en ninguna ficción comunicacional”.²⁰ Si ponemos como ejemplo el enunciado-propuesta: “Esto no es un pipa” con el que René Magritte tituló, entre 1928 y 1929, su pintura de la serie *La traición de las imágenes*, afirmamos que la palabra no es el objeto porque la representación no es nunca la realidad. En el caso de la palabra desbordada el significante no es la realidad, no solo por lo que de verdad tiene el enunciado-propuesta de Magritte, sino también, porque lo Real ha excedido la simbolización del significante, su representación, desatando el nudo borromeo que sostenía separado y –paradójicamente– a la vez en contacto lo Simbólico, lo Imaginario y lo Real lacanianos.

1.-

Los nodrizos montados domarán

Debajo de las sillas en calles alineadas.

C.R

Auyare 17-11-82 (Angulo 1991, 64)

²⁰ Agradezco a Eleonora Cróquer Pedrón esta frase surgida de nuestras conversaciones a distancia entre Quito y Caracas en marzo de 2019 sobre el problema del significante en el lenguaje delirante, y a partir del texto “Lituratierra”, de Jacques Lacan (2012).

Nodrizos se convierte así en un significante que ha adquirido una cualidad masculina que no posee en la lengua, ingresa en una relación con otros significantes, también desbordados, en la que se ha perdido por completo la cohesión, de manera que se convierten en palabras que pueden contener todo lo que su usuario requiera.

Monólogo, de María Antonia

El que quiera vivir feliz que se opere el *corazón* así como lo hice yo, testigos en los Estados Unidos. Oriente soy. Queremos un padre de 15 años, para que vea por los viejos ancianos, ángeles ancianos. Es decir, quiero mi casa para vivir, con una compañera y un papá del suelo porque el del cielo está viendo por todos. Adiós mis padres y todos los trabajadores auxiliados a la mano y a la planta de pie, donde estamos para dos de nuestro Señor. Todos nos hemos quejado, todos nos hallamos ciegos, porque estamos en el lugar que no hay *corazón*. Los claveles están naciendo en los jardines de Bárbula y las rosas arrastradas no las quieren recoger. Yo me le quejo a Caracas, la Capital, por más que el Gobierno cambie. Se acaban las carreras de toros. No se puede ganar dinero disponiendo de las vidas. El toro es para comer y al que mata al toro pregunto para quién es sino para los gusanos, para alimento de la tierra, que ella no nos da de comer. Mi cárcel fue el sufrimiento y en la cárcel estoy contenta, distraída de los cariños y apartados los sentimientos. Esto lo he hecho yo hoy cumpliendo con nuestro Señor a quien se le da el *corazón*. Las palabras evocadas son de nuestro Señor en el pensamiento. Existen malos pensamientos. (Téllez Pacheco y Yusti inédito, 25; énfasis añadido)

El desborde deja al significante en un sentido *monológico* –como María Antonia titula su texto–, pero múltiple; puede *significar* cualquier cosa, pero esa cosa cualquiera solo tiene sentido para quien escribe. De manera que palabras como *corazón* abren su significado metafórico y literal para funcionar, por roce y repetición, como dentro de un contexto en el que ha dejado de prevalecer la relación sintáctica. *Corazón*, es entonces aquí ese “órgano amoroso de la repetición” (Deleuze 2002, 22) que más que representar *suen*a como los latidos; se transforma en la vibración de un significante. Esta multiplicidad que se dispara en el texto hace coincidir, a través de las palabras, la experiencia, el lenguaje y el cuerpo: *El que quiera vivir feliz que se opere el corazón así como lo hice yo, testigos en los Estados Unidos [...] Todos nos hemos quejado, todos nos hallamos ciegos, porque estamos en el lugar que no hay corazón [...], Esto lo he hecho yo hoy cumpliendo con nuestro Señor a quien se le da el corazón*. No se trata de representar el cuerpo ni de hacer alusión al órgano. La repetición se traduce en el cuerpo mismo que pareciera querer intervenir, esta vez hecho palabra. El vocablo ya no forma parte plena del sistema de la lengua, de la sintaxis –como el corazón ya no forma parte del organismo ni del texto– sino que lo hace estallar y deviene órgano que se instala, sin articulación alguna con el resto del cuerpo porque “ya nada impide que las proposiciones

recaigan sobre los cuerpos y confundan sus elementos sonoros con los afectos del cuerpo, olfativos, gustativos, digestivos” (Deleuze 1969, 70).

La palabra *corazón* es eso: una palabra en sí misma despojada de su convención, pero que sigue funcionando para decir. Es en el texto donde se genera una productividad en la que la lengua se cierra a lo convencional para, desde su materialidad, decir sin que importe *el orden del discurso*. Las palabras ya no representan de la manera más tradicional; más bien, intervienen, “son efluvios del cuerpo, emanaciones, pliegues ligeros del aire salidos de los pulmones [o de las manos que escriben] y calentado por el cuerpo” (Nancy 2007, 15). La repetición aquí no es reiteración, es puro goce, “una conducta [que] se hace eco, por su cuenta, de una vibración más secreta, de una repetición interior y más profunda en lo singular que la anima [...] No es agregar una segunda y una tercera vez a la primera, sino elevar la primera vez a la potencia” (Deleuze 2002, 22). Palabra con un nuevo sentido que cambia cada vez que se escribe. Que se repite en cuanto a forma, pero nada más. Sin semejanza, sin analogía respecto a la primera vez que se enuncia. En la palabra *corazón* sobrevive un resto, y es ese resto indecible el que se repite junto con otras palabras que se dicen entre sí y desde su propio desbordamiento.

3. ¿Ruptura sintáctica o *collage*? El texto recibibile

[L]o que le sucede al lenguaje no le sucede al discurso: *lo que “ocurre”, aquello que “se va”, la fisura de los bordes, el intersticio del goce, se produce en el volumen de los lenguajes, en la enunciación y no en la continuación de los enunciados* (Barthes 1993, 23)

En el texto-caso, *el intersticio del goce* al que se refiere Barthes es un exceso. Es decir, no estamos en el terreno del texto de placer, ese en el que “la narratividad está desconstruida y, sin embargo, la historia sigue siendo legible” (Barthes 1993, 18), sino en presencia de la escritura de un resto, de un excedente. Se trata de una lengua que ha quedado modificada o, mejor dicho, rota, ante el encuentro con lo Real. Y es precisamente esta *rotura* de la lengua lo que queda como huella en el sentido que, como ya hemos mencionado, la escritura no sigue una línea, sino más bien el intento de articulación de trozos significantes que han sido rescatados de la catástrofe interior, a duras penas. Esa

lógica *desorganizada* da lugar a un texto en el que prevalece una escritura que también ha sufrido la presencia de la catástrofe, y en la que se reconstruyen los sentidos y ya no los significados, porque estos últimos fueron alterados. Pensamos, entonces, estos textos de goce como *collages*, es decir, como “disposiciones [...] aleatorias, intempestivas, rapsódicas [...] como experiencia de expansión anímica, sin conocimiento de causa [y generadas/leídas] por pura intuición” (Castillo Zapata en Sebastiani 2015, párr. 4). *Collage*, sobre todo, como espacio material y concreto en donde tiene lugar la palabra desbordada del texto-caso y su productividad estético-delirante. Texto-*collage*, paradójicamente, como soporte del goce, “como medida de lo sin-medida o disciplina del caos” (Rancière 2011, 64), porque el lenguaje, aun sin representar, soporta y pone límite a ese encuentro con lo Real.

A lo anterior podemos agregar que, en medio de esta lógica fragmentaria, la visualidad está marcada por la presencia de elementos concretos que se agolpan a la vista: palabras y frases autónomas en relación que forman un todo pluralísimo, cuyo soporte es el texto como material de productividad porque “[l]as diversas partes asociadas en forma de *collage* pueden llevar consigo diversas confrontaciones, pero existe un elemento común a todas ellas [...] que sería el lenguaje” (Brito 1988, 98). De manera que, además de la lógica del *collage*, los retazos, los trozos que conforman su materialidad, *obran* mediante relaciones no lineales.

Así, tanto el funcionamiento como la materialidad misma de esta fragmentación es lo que caracteriza a estos textos-caso, lo que *hace* su lenguaje mediante la fractura de la lengua y el roce significante. Una escritura hecha de palabras que, en muchos casos, pierden su significado y referente, pero que a su vez generan una productividad caracterizada por el *desparramamiento del significante*. Son palabras-cosa-cuerpo que se han materializado y ya no obedecen al encadenamiento de un contexto, aunque sí se inscriben en el texto. En los textos-caso, el significante es solo él, ya no es signo, y en medio de su pérdida —que es también su riqueza de sentidos— entra en un tipo de relación fragmentaria que altera la sintaxis discursiva de manera que se vuelve texto escrito, pero también visual, aunque ya no como los textos de Stephan Mallamé o los poetas del Dadaísmo, cuyos escritos literalmente *dibujaban* con palabras. Se trata aquí de una visualidad en la que el significante marca, o mejor, *mancha*, el texto y deshace visual y físicamente su discurso.

La diferencia entre discurso y texto radica en que el primero suele tener un orden, y en el orden, al menos en el del lenguaje, puede haber placer, pero no goce. Por el

contrario, “en el texto prevalece una *voluntad de goce*” (Barthes 1993, 24), aun con medida, por lo que se asume más allá del discurso. Es un cruce de significantes en una relación que no es ni significativa ni figurativa, pero que se encuentra *preñada* de sentidos:

Gusto el texto porque es para mí ese espacio raro del lenguaje en el que toda “escena” (en el sentido doméstico, conyugal del término), toda logomaquia, está ausente. El texto no es nunca un “diálogo”: ningún riesgo de simulación, de agresión, de chantaje, ninguna rivalidad de idiolectos; el texto instituye en el seno de la relación humana –corriente– una especie de islote, manifiesta la naturaleza asocial del placer (sólo el ocio es social), hace entrever la verdad escandalosa del goce: que aboliendo todo imaginario verbal pueda ser *neutro*. (27)

Si la palabra funciona aquí desde la materialidad, el texto formado por estas palabras-cosa-cuerpo no podría dejar también de ser material. Es un texto que no solo se lee, sino que también se ve, como un cuadro compuesto de retazos irregulares, rasgados, diferentes, cuya relación no se da a través de una conexión sintáctica, sino más bien de su alteración. La sintaxis, así como sucede con la semántica, queda también alterada en los textos-caso. Ya no es la *Ley* de la lengua la que prevalece, ni siquiera su experimentación o un nuevo modo de *hacerse* estética, sino cierta pérdida estructural, no solamente física, sino también semántica. Es decir, la pérdida de su orden.

4. La repetición

En este soporte textual al que nos hemos referido anteriormente, la ruptura sintáctica constituye un elemento que proporciona, a primera –pero no a simple– vista, cortes abruptos que dan cuenta de un exceso que no puede *comprenderse*, pero sí *verse*. Sin recurrir a un orden clasificatorio y sin pensar en patrones, existen elementos en los textos-caso que, al ser *vistos* y *escuchados*, van apareciendo en nuestra lectura de manera insistente. Ante un texto discursivo cuya lógica es sintáctica, las palabras *mal colocadas* surgen a la vista como *ruidos* que, aunque generan alguna interrupción, no ocasionan, necesariamente, una imposibilidad en cuanto a la lectura. En el caso particular del texto “Contry Club”, la *rotura* del tejido del texto pone de relieve, además de la falta de ilación que permite la cohesión y la coherencia del discurso, elementos, palabras-cosas-cuerpo que insisten en aparecer dentro de este *collage*. Son materializaciones de sentido que se repiten para dar cuenta de un mismo elemento que ha perdido casi toda su carga semántica

y que solo puede ser vista y/o escuchada. Es como el ritmo que marca la percusión dentro de una composición musical o los parches de un mismo color en una colcha de retazos:

“Contry Club”

Historia Clínica psiquiátrica de una expresidiaria de un expresidiario o historia psíquica psicológica.

!!!No quiero injusticia!!! en ningún lugar... Si veo o no veo **también** animal... Y si no **existía** **yo** o **también** **existo** me disgusta y me ponen triste pues si expongo aquí el extremo caso del rival injusto el problema **existe** no lo quiero **yo**... No lo acepto **yo** no lo permití **yo**... Si acaso no había o **también** **existió**!!! Si ella no lo quiso; no lo permitió. Y **también** se dieron pues no soy injusta recordando **yo** lo que ella y **él** no quiso... Y **también** se dio!!! Y siguen preguntando explícito **el caso** hay que resolverlo!!!

El problema **existe**!!! No pudo **existir** y fueron quienes exponiendo **el caso** a ver si ustedes quieren entender...!!! Sigo preocupada pues si estoy de alta o **también** de baja... A esperanzas de **ellas** y de **ellos** los sigo exponiendo si saliendo están o entrando también...!

No quiero volver a meditar nostálgica

quiero vivir clara realidad

Si el niño que crié me dice y la niña que crié me dice por qué se dio? Cómo se dio se entristecieron o qué pasó les dolió les duele. No les podía doler no les podía molestar **sufrió** **ella** **sufrió** **él** **sufre** **él**... Es ella es **él**. Verdad. Pues bien contéstame ustedes.

C.R.

03-11-82

Figura 36. Texto “Contry Club”, de *En la Colonia Psiquiátrica* (Angulo 1991, 69; énfasis añadido)

En *El placer el texto*, Barthes (1993, 67) insiste en la repetición como un recurso ideológico que lleva al estereotipo:

[E]l lenguaje encrático (el que se produce y se extiende bajo la protección del poder) es estatutariamente un lenguaje de repetición; todas las instituciones oficiales son máquinas repetidoras: las escuelas, el deporte, la publicidad, la obra masiva, la canción, la información, repiten siempre la misma estructura, el mismo sentido, a menudo con las mismas palabras: el estereotipo es un hecho político, la figura mayor de la ideología. Por el contrario, lo Nuevo es el goce (Freud: “En el adulto la novedad constituye siempre la condición del goce”).

Sin embargo, en los textos-caso, y particularmente en “Contry Club”, la repetición opera de manera contraria: deshace toda posibilidad de instalación del estereotipo y queda solo el eco de su sonido: no es certeza, se contradice, opera como multiplicidad. Párrafos atrás mencionamos algunas citas de Deleuze referentes a la repetición y coincidimos con él en que, más que una figura política en la que se asienta el estereotipo, la repetición, por el contrario, “está contra la ley: contra la forma semejante y el contenido equivalente de la ley [...] la repetición es la trasgresión. Pone la ley en tela de juicio, denuncia su carácter nominal o general, en favor de una realidad más profunda [...]” (Deleuze 2002, 23). No se trata ya de analogías, ni de semejanzas, de $a + a + a + a$, tampoco de $a = a = a = a$, sino

de aⁿ. La repetición a la que se refiere Deleuze carece de concepto, de saber o de recuerdo, y por lo tanto de representación:

Cuando falta la conciencia del saber o la elaboración del recuerdo, el saber, tal como es en sí, no es más que la repetición de su objeto: es *jugado*, es decir, repetido, puesto en acto, en lugar de ser conocido. La repetición aparece aquí como el inconsciente del libre concepto del saber o del recuerdo, el inconsciente de la representación. (40)

De manera que la repetición habitual del vocabulario finito de la lengua que opera por combinación, no es la repetición de la palabra-cosa-cuerpo del texto-caso porque, más que significar, esta *suen*a, *vibra*. Así, la palabra *existir* que leemos y vemos en el texto “Contry Club” ya no necesariamente equivale a ser o estar. Su carga sonora toma el lugar del significado. La palabra *también* ya no opera solo como un adverbio; es el eco de *algo* que choca contra las paredes del texto y se reparte en este espacio una y otra vez. Funciona como sonoridad en lugar de adverbio, como palabra que no necesariamente afirma o añade otro sintagma, sino que contiene en sí una contradicción: *Si veo o no veo también animal; si estoy de alta o también de baja; Y también se dieron pues no soy injusta recordando yo lo que ella y él no quiso*. Por otra parte, el significante *yo* aparece insistentemente en “Contry Club”, ya no como sujeto de la oración, sino como complemento y predicado, es decir el *yo* es aquí *lo que se dice del sujeto*; ni pronombre ni sujeto en sí: *Y si no existía yo, el problema existe no lo quiero yo... No lo acepto yo no lo permití yo*. No se trata tanto de un *error* sintáctico, como de lo que ese *error* susurra cuando habla desde otra posición, en este caso predicativa, en la que el *yo* no opera mediante la primera persona, ni a partir de la polaridad que implica Yo-Tú porque lo hace desde la pérdida de su propia posición: ya no pertenece a la instancia del discurso porque, al fin y al cabo, el *yo* es lo que no existe en el texto.

5. La asintaxis

La sintaxis es, como define el *Diccionario de la Lengua Española* (Real Academia Española 2014): “el modo de combinarse y ordenarse las palabras y las expresiones dentro del discurso”. Así que la repetición aún queda en el plano de la palabra, pero interviniendo en la formación del texto. Por eso, la palabra ya no representa, sino que interviene generando un desorden en la estructura que hace que leamos desde el sentido y su multiplicidad. De manera que, además de la repetición, las oraciones tampoco operan desde la lógica sintáctica, es decir, ya no son oraciones; son series de palabras, sin

asociación lineal, que se rozan para crear nuevas formaciones con una lógica propia. La acción del verbo se mueve —como móvil es el sentido— y no termina de concluirse. Entonces, la repetición de un *yo* predicativo o complemento que veíamos en el apartado anterior, roza con las acciones impersonales e imperfectas de un verbo que nada concluye y a quien nadie pertenece: “A esperanzas de ellas y de ellos los sigo *exponiendo* si *saliendo* están o *entrando* también...” (Angulo 1991, 69; énfasis nuestro). ¿No es eso lo que indica el uso del gerundio en esta cita, que la acción pierde su fuerza conclusiva y concluyente porque jamás termina, porque es impersonal, es decir porque no está definida en tiempo, modo, número, ni persona?

Pero no solo el exceso de gerundios da lugar a la indefinición mediante la ruptura sintáctica, también el uso reiterativo de dos géneros de la misma palabra abre paso a una permanente contradicción que incluye a los opuestos hasta hacer que casi se fundan. No se trata de una dicotomía de las palabras, sino de un insistente intento de fusión que no llega a darse en su totalidad porque el género se con-funde:

Historia Clínica psiquiátrica de una *expresidiaria* de un *expresidiario* o historia psíquica psicológica [...]

Si *el niño* que crie me dice y *la niña* que crie me dice por qué se dio? Cómo se dio se entristecieron o qué pasó les dolió les duele. No les podía doler no les podía molestar sufrió *ella* sufrió *él* sufre *él*... *Es ella es él*. Verdad. Pues bien contéstame ustedes. (69; énfasis añadido)

La con-fusión de géneros, se da también en los tiempos verbales: *les dolió les duele*; *sufrió ella sufrió él sufre él*, de tal manera que pasado y presente aparecen en el mismo espacio de palabras. Y es precisamente aquí, en esta con-fusión de tiempos, que es importante recordar cómo el psicoanálisis percibe en el delirio una imposibilidad de separar el pasado y presente, así como una ausencia del futuro:

Las vivencias y acontecimientos, carentes de un orden claro de sucesión o coexistencia, se ven empujados hacia un ambiguo limbo temporal, inserto en parámetros inclasificables según los criterios usuales de la experiencia. Se forman híbridos que demoran el fluido normal del tiempo y alteran sus tres dimensiones. El futuro es lo que más se trastorna dado que se considera mera prolongación de un presente inaceptable. (Bodei 2000, 25)

Lo que Bodei denomina *limbo temporal* en el delirio, se llamaría *texto* en el lenguaje delirante, porque es allí, en ese espacio material del *collage* escrito, en donde se establece una coexistencia de tiempos. De manera que en los textos-caso, la conjunción de dos tiempos verbales pareciera decirnos que no existe la separación temporal, tampoco una fusión, sino con-fusión. Los tiempos conviven sin una secuencia, así que el presente

se instala, no como tiempo único, sino como heterogeneidad que funciona de manera psíquica, es decir:

[A]sume, simultáneamente, la doble naturaleza del tiempo y el espacio [...] Esta fórmula, inicialmente oscura, indica que el pasado coincide con el presente y que lo inmóvil (lo que se mueve a velocidad menor) se junta con lo que fluye, de modo que el tiempo psíquico resulta coexistencia y sucesión. (Bodei 2000, 28)

Así, los tiempos verbales en lugar de incorporarse a líneas de asociación, manifiestan un movimiento dentro del espacio del texto que deshace las separaciones y escisiones semánticas y estructurales entre pasado, presente y futuro porque la experiencia catastrófica ha desordenado el discurso:

3.-
Los poetas, las poetas
los poetisos, las poetisas
 a veces rompen las murallas
 de su propio yo

C.R.

Auyare 26-10-82 (Angulo 1991, 68)

Vemos que en los textos-caso la palabra no es segura; todo lo contrario, es un significante móvil que ha desquiciado al discurso. La repetición no es entonces esa que conduce al estereotipo, sino una que vibra, que es diferencia. Ni semejanza ni analogía porque estas últimas son formas conceptuales y, por el contrario, “[...] el teatro de la repetición se opone al teatro de la representación [...] [es] un lenguaje que habla antes que las palabras” (Deleuze 2002, 34). La repetición es, en lugar de duplicidad, lo que “engendraría por sí misma el goce” (Barthes 1993, 68). Por lo tanto, ese *algo*, ese resto que interviene en el texto produce allí una pérdida, no solo semántica, sino también sintáctica. La repetición, como un modo de deshacer el discurso y de restarle capacidad de diálogo funciona entonces como “el logos del solitario, del singular, el logos del ‘pensador privado’” (Deleuze 2002, 29), porque lo que se repite no es solo la palabra, sino también aquello cuyo referente es para nosotros desconocido e inaccesible. De manera que lo único que nos queda es adentrarnos en la instancia material del texto, sin “la ideología totalizante del referente” (Barthes 1994, 27). Y, agregamos, sin el poder estructural de la sintaxis.

Si citamos de nuevo a Barthes, quien se nos vuelve repetición significativa en esta escucha sobre los textos-caso, comprenderemos que este archivo escrito en el que nos hemos centrado constituye uno que se encuentra henchido de productividad. Una

productividad que no necesariamente se conecta con la idea de producción del circuito del trabajo, mas sí con la de *praxis*, con la de actos de escritura en los que la creación se establece a partir de una urgencia, de una necesidad: la de articular un lenguaje, que aun fuera y dentro de la lengua, interviene desde la palabra para dar cuenta de la experiencia del contacto con lo Real. En este sentido, diremos que son textos que no generan placer, que no se han propuesto un estilo –aunque posean una forma estética particular–, que no se inscriben dentro de la noción de obra –aunque formen un archivo– y que, además, no funcionan como mercancías dentro del campo cultural. Sin embargo, estos textos fueron publicados, aunque de manera precaria y en un contexto muy restringido que los recibió. Estos textos son, entonces, *textos recibibles*:

[J]unto a lo legible y lo escribible habría algo semejante a lo recibibile. Lo recibibile sería lo ilegible que engancha, el texto ardiente, producido continuamente fuera de toda verosimilitud y cuya función –visiblemente asumida por su escritor– sería la de impugnar la restricción mercantil de lo escrito; este texto, guiado, armado por un pensamiento de lo impublicable, suscitaría la respuesta siguiente: no puedo ni leer ni escribir lo que usted produce, pero lo recibo, como un fuego, una droga, una desorganización enigmática. (Barthes 1978, 129)

Ese *fuego*, esa *droga*, esa *desorganización enigmática* es precisamente la productividad que permite escuchar estos textos, incluso, con una absoluta falta de certezas. Se reciben porque algo en ellos se inscribe en nuestros ojos como un destello y en nuestros oídos como un grito o un susurro. *Algo* en ellos nos habla de una huella ante la que nos rendimos en cuanto a interpretación, pero frente a la cual avanzamos desde la multiplicidad que permite el sentido. Así, la lógica de la fragmentación *habla* de una verdad carente de evidencia y construida con palabras que se *desparraman*, atravesando el surco que había establecido la lengua y su régimen de representaciones. A pesar de todo ello, el texto-caso es un texto recibibile gracias a la productividad estético-delirante que ofrece.

6. Narrativas de la experiencia en los textos-caso

La condición de la autoridad de la palabra del testigo, la iluminada, radica, pareciera, en el gesto autorreflexivo que muestra en el cuerpo propio cómo el fulgor del extravío, en la catástrofe, le quemó la vista y le marcó la piel. El testigo señala las marcas en su propio cuerpo: allí pareciera que posa la evidencia más irreductible de su

presencia. Las cicatrices encarnan la memoria de lo visto, la quemazón de la mirada, y hacen a su vez visible algo de aquel dolor que la catástrofe, en el momento del extravío, ha tornado evanescente. Cuando no porta la cicatriz, o cuando la cicatriz no es visible, el viajero se marca, inscribe el recuerdo, lo traza en el tatuaje que muestra así el paso al otro lado, el cruce del límite, el dolor de la quemazón, produciendo ahí, en la superficie de la piel, una especie de excedente empírico, un suplemento corporal que sostiene la autoridad del testimonio pero que al mismo tiempo desborda la palabra, la metáfora, el relato de lo presenciado, que el testigo-viajero nos cuenta a su regreso. (Ramos 2012, 156)

Junto con los textos-caso en los que se visibiliza una fragmentación, aparecen otros cuya forma constituye una intención narrativa. Decimos intención narrativa porque en ellos existe el intento de construcción de una serie consecutiva que, en ocasiones, se interrumpe con la presencia de especies de *lapsus* que tienen lugar en la escritura. Son series interrumpidas que narran los recuerdos del delirio, todavía en un lenguaje delirante que se organiza, esta vez, como un rompecabezas cuyas ranuras son visibles. No se trata ya de una escritura de *collage*, sino de una narrativa marcada por el *ruido* de aquello que no se puede contar, que es imposible relatar:

Luz, cenizas y espuma
A.S.M

Para comenzar esta obra apelo a las vibraciones divinas, mis compañeras inseparables en las horas tormentosas de mi locura, apelo a mi sistema nervioso baluarte máximo de la lucha trabada entre el consciente y el inconsciente; apelo a mi consciente que me inspire y a mi inconsciente que me guíe y a mis dedos en conjunto con las uñas, que tengan el suficiente poder para terminar esta obra, pues será para mí un eslabón en la cura total de mi enfermedad de sicópata.

Vamos a entrar en la fase de la enfermedad por lo tanto voy a hacer un paréntesis para invocar a los espíritus buenos que siempre me acompañarán para que me inspire, digo invocar a los espíritus puesto que siempre que hago algo en mi vida hago invocaciones para que la inspiración divina me acompañe. El hecho de invocar a los espíritus es que yo me tildo de espiritista, ahora bien, espiritista es creer en el espíritu, y yo pregunto: ¿Quién no cree en los espíritus? Espiritismo es ciencia, espiritismo es amor, no voy a invocar espíritus de personas muertas. Esas personas que descansan en Paz y que la tierra les sea muy liviana para que las vibraciones divinas puedan llegar hasta sus cuerpos lo más puras posibles para poder deshilarlos, digo deshilarlos, puesto que nuestros cuerpos, a mi entender, son como una pieza de malla; nuestros cuerpos son hechos por la mano de Dios Todopoderoso que los teje de sus tejidos más finos y al perder lo que corrientemente

se llama vida, entonces él con todo su amor los vuelve a deshilar enviando toda esa materia hacia otros planetas donde las utilizará en otras confecciones porque nada se pierde, todo se transforma. Le llamo Divino Tejedor, porque me pongo a pensar en la Armonía de los átomos y me quedo pasmado de tanta Harmonía; podrá el hombre en su obra maestra forjar la Harmonía de un Átomo de Hierro, digo hierro porque es lo que más a la mano tengo, pero podría citar por ejemplo los átomos de piedra, las transformaciones, por qué tienen pasado y esos átomos tan bellos que me están visitando aquí, esos átomos de Helio que están originando los rayos solares. Qué sería de la Tierra sin Sol, ¿ya lo pensaron?, esos son átomos y eso es tela tejida por la Mano Divina, eso es algo tan sutil, que por solo pensarlo nada más, me meterían en un manicomio y me llamarían ¡loco, loco!... muchas veces, pero hoy digo: hermanos míos que son locuras divinas! Los rayos solares me dejan –figúrense que parece que quedo en tinieblas– imagínense las palabras que salieron mientras los rayos solares estaban batiendo de lleno en la máquina, ahora es como si se me fueran las inspiraciones, por lo tanto, es en estos momentos que hago las invocaciones, vean como las hago: Invoco las vibraciones divinas que sigan asistiendo a este pequeño relato y si no es posible hacerlo por medio de los rayos solares que lo haga por medio de la Mente Cósmica; imagínense, así nace la palabra de la Mente Cósmica. Tiene que existir una Mente Cósmica que todo lo controle, por lo tanto, es a esa Mente Cósmica que pido dé la inspiración a mis médicos para que me puedan seguir tratando, porque me siento mal en este estado de ánimo; al contrario a mí no me importaría que me llamasen loco millones de veces, siendo siempre así un loco inspirado por la Mente Cósmica. La Inspiración Divina permite que yo me pueda sanar y ser un hombre de sociedad como todos los hombres, porque el mundo en que vivo a pesar de ser verdaderamente fantástico es un mundo que todavía es prematuro pensar en él; pueda que la Tierra llegue a esa fase de desarrollo y así, llegar a ese Punto de ver maravillas; más tarde les contaré algunas, si acaso desean que les cuente.

Figura 37. Texto “Luz, cenizas y espuma” A.M.S. de *Nanacinder* (Téllez Pacheco y Yusti inédito, 35)

La experiencia tiene lugar en la escritura a través de una narrativa que, con sus *tropiezos*, habla de una vivencia interior que no puede ser completamente representada, pero que, a pesar de ello, busca una escucha. En el relato de *Nanacinder*, “Luz, cenizas y espuma”, nos encontramos dentro de la estructura del relato: hay un inicio, una intención, un fin. Las expresiones que allí se dan y el contexto desde donde surgen nos ofrecen la idea, mediante el relato, de esa autoría colectiva que mencionamos: el paciente psiquiátrico. El intento de construcción de una historia de la experiencia se entrecruza con el lenguaje exclamativo y la invocación. La narración de lo vivido dialoga a traspiés con la experiencia mística del delirio; la inspiración divina con la enfermedad; la conciencia de la enfermedad con la necesidad de una escritura que se establece en una narrativa de la urgencia que da cuenta de la experiencia y de la catástrofe para hacer de ello un acto que luego será leído. El relato se elabora entonces a partir de la vivencia. Se trata de dar testimonio, de obtener una escucha, de a la vez ser un testigo y encontrar otro.

En la narrativa de la experiencia, la escritura abre paso a la posibilidad de una autoría que habla desde una autoridad distinta a la del campo literario. La autoridad surge de quien experimentó la catástrofe y pudo contar sus restos a través de un relato escrito.

Es en la escritura en donde el lenguaje se abre como una posibilidad, "(a)llí donde lo Real se ha hecho *evidente* para un S/sujeto que, entonces, no puede sino ‘compartir’ lo que vivió: darlo al Otro –o devolverlo, si se quiere, a lo simbólico de la cultura" (Cróquer 2013b, 45). Contar mediante la escritura, dar forma a la catástrofe y al sufrimiento para que otro lo reciba mediante una lectura en falta. Escribir un relato singular sobre la enfermedad implica una búsqueda de sentido a través de la urgencia, y esta búsqueda conlleva el deseo de palabra:

Los rayos solares me dejan –figúrense que parece que quedo en tinieblas– *imagínense las palabras que salieron mientras los rayos solares estaban batiendo de lleno en la máquina*, ahora es como si se me fueran las inspiraciones, por lo tanto, es en estos momentos que hago las invocaciones, vean como las hago: *Invoco las vibraciones divinas que sigan asistiendo a este pequeño relato* y si no es posible hacerlo por medio de los rayos solares que lo haga por medio de la Mente Cósmica. (Téllez Pacheco y Yusti inédito, 35; énfasis añadido)

Este deseo de palabra genera una productividad estética que se evidencia a través de la objetivación de la experiencia delirante. La escritura representa la huella de quien *regresó del viaje para contarlo*. De su narración se escapa lo Real, pero solamente así ha sido posible el registro de una historia que aún se mueve entre las aguas del delirio; es decir, una historia que cuenta el delirio y lo asume como verdad porque sucedió, porque se experimentó. La historia narra *lo que se puede contar* de la experiencia, más allá de lo Real, pero con sus huellas. Es esto lo que hace posible la singularidad de un texto-caso en el que no existe la ficción sino la narración de otra lógica que la escritura hace posible:

Allí, en el espacio plano donde se disuelven las diferencias más básicas y sus economías del sentido, la literatura intentará cancelar las categorías de su identidad y de su nombre. Allí, sin embargo, postulará, con el gesto mismo de la cancelación del nombre, una ética, un juicio a veces severo, un albergue para el extravío, para los escombros, los restos que deja en su paso la lógica del buen sentido y la racionalidad. Volverá de allí iluminada, a poner en forma, a dar cuenta de la catástrofe que ha visto. (Ramos 2012, 155-6)

Diremos entonces que se trata de un caso de escritura que genera “[u]na productividad donde lo ‘Real’ de la vida del ‘creador’ (la dimensión más física de su cuerpo y / o de las pulsiones que lo atraviesan) deviene *indiscernible* del producto de su ‘trabajo creativo’” (Cróquer 2012, 93). Esto a partir de la historia de un paciente, de un relato de la experiencia que será posteriormente censurado, ya que “Luz, cenizas y espuma” fue el texto que dio lugar al cierre de la revista *Nanacinder*, por ser considerado un caso clínico y no del todo un relato:

El texto que motivó el colapso de la revista, pues fue censurada por las autoridades sanitarias, se titulaba “Luz, cenizas y espuma” [...] Del autor solo conocemos unas iniciales, pero su narrativa semejaba peligrosamente una historia clínica. El Director de Bárbula, el Dr. Luis Erasmo Maldonado, no entendió que la sencillez y la naturalidad de este y otros textos de la revista, solo podían romper el aislamiento del autor a través de la exposición de su enfermedad. Y fue esa contradicción del discurso artístico de estos poetas y ensayistas, con el discurso clínico tradicional, lo que determinó la clausura de la revista *Nanacinder*, y el silencio posterior que hasta nosotros llega. (Téllez Pacheco y Yusti inédito, 73)

¿Cuánto puede un texto –nos preguntamos en un sentido spinozeano–²¹ y más si ese texto es de un *loco*? ¿Cuáles son los peligros que esconde? ¿Cuál es la materialidad que lo convierte en amenaza para un campo, como si de un cuerpo se tratara? Sin caer en la intención de responder estas interrogantes, es necesario recordar que un texto-caso deja leer las inscripciones de quien lo escribe –más allá de la función autor– y, con ello, de las trazas de un afuera del texto al que tanto nos hemos referido. Ese afuera manifiesta la particularidad de *algo* que excede lo simbólico de la cultura, pero que se articula, paradójicamente, en una escritura que despierta la sospecha,²² tanto del campo literario como del campo psiquiátrico de la época. Si pensamos en lo que el afuera del lenguaje y su intento de articulación implican, afirmaríamos que la sospecha sobre el texto-caso está marcada por cierta idea de peligrosidad: su particularidad amenaza la seguridad y el orden del campo –cualquiera que sea– y desequilibra la lógica de lo conocido, esto es, del estereotipo y la fuerza que este irradia como figura ideológica de repetición.

Los textos-caso son como los delirios, aparecen en medio de una lógica del orden y la desafían, aun sin querer. Sin embargo, su singularidad hace que estén en el límite por existir en el lenguaje. Sin lenguaje no serían ni textos ni delirios. Pero eso no es todo; como además los textos-caso carecen de autor(idad), resultan peligrosos dentro de

²¹ Escribió Spinoza (1983, 172): “Y el hecho es que nadie, hasta ahora, ha determinado *lo que puede un cuerpo* [...] ello basta para demostrar que el cuerpo, en virtud de las leyes de su naturaleza, puede hacer muchas cosas que resultan asombrosas a su propia alma”. [Énfasis añadido]

²² Uno de los aspectos que más sospecha despierta en lo que se refiere a los textos-caso de *Nanacinder*, del libro del Taller de poesía de la Colonia Psiquiátrica Femenina de Auyare, y de *Momento Narrativo* es la procedencia de su escritura, es decir, el problema de su validez dentro del campo literario, ya que las tres publicaciones tuvieron su origen en colonias psiquiátricas. Aunque la cuestión de la validez, de la edición, de la inserción o no de estos textos en determinado *corpus* o *canon* no resultan relevantes con una lectura –la nuestra– que se centra en el problema de la productividad estético-delirante, todas estas sospechas que recaen sobre la escritura de pacientes psiquiátricos nos han hecho reflexionar sobre cómo estos estatutos de la Literatura –con mayúscula– podrían funcionar o más bien replantearse dentro de nuestro trabajo. Es decir, en lugar de preguntarnos sobre la *pureza* de la escritura de un *loco*, su sabiduría, su genialidad o su imposibilidad de inscripción dentro del campo literario, nos interesa conocer el problema de la autoría más allá de la figura en la que se ha constituido el autor desde finales del siglo XVIII (Foucault 1998). En vez de realizar una investigación que recurra al archivo para analizar los problemas y la autenticidad de la edición, nos interesa comprender cómo y por qué estas publicaciones representan para el campo literario, y para el psiquiátrico de su momento, una preocupación.

determinados campos no solo por su *rareza*, sino también por su autonomía respecto de las especificidades literarias y psiquiátricas: un texto sin autor(idad) y sin adscripción discursiva desafía los criterios de validez y de responsabilidad legal que recaen sobre la figura de autor. Y “Luz, cenizas y espuma” fue censurado porque según las autoridades del hospital no era un relato, sino una historia clínica. A pesar de haber sido publicado como relato en una *sospechosa* revista literaria escrita por pacientes psiquiátricos, la censura de la revista muestra cómo la indefinición genérica que caracteriza al texto constituye un elemento de sospecha, pero también cómo la historia clínica, más allá de representar una narrativa médico-psiquiátrica, es también un género discursivo con sus límites y, por su puesto, con un orden particular: el de la Verdad. Por ello, visto desde ese discurso, no era posible seguir publicando experiencias de vidas *anormales* que deberían estar sujetas a la confidencialidad, no tanto por el paciente como por el campo al que pertenece.

Cómo sucedió la enfermedad
A.S.M.

Un día por la tarde me encontraba en la orilla de la mar pensando cosas absurdas pero no me daba cuenta de ello, me sentía bien por el mundo donde estaba siendo transportado. Yo nunca tomé drogas de ninguna clase pero creo que ello era efecto como de drogas, pues *el mundo donde estaba siendo transportado era tan irreal que perdí el nexo del tiempo y del espacio y de todo lo que está relacionado con la vida normal.*

Fui a comer y salí para el cine y la película me entusiasmó, *era como si estuviera soñando y al salir de la película, tenía la impresión de que en el cine me habían puesto un hilo en la vista que ese hilo me conduciría hacia un paraíso y entonces comencé a seguir la ruta de ese hilo.* Llevé el camión a la casa y empecé a caminar, a caminar por rumbos tan diferentes que llegó la noche y yo siempre caminando. Volví de nuevo a la orilla de la playa y estuve allí sentado bastante tiempo, siguiendo el curso de la imaginación. Dieron las diez, las once, las doce... y yo siempre sentado en la orilla de la playa. El hilo seguía su curso y era como si fuera una cinta magnetofónica grabada, *cada momento que pasaba me hacía visionar cosas tan diferentes que se me torna imposible describirlas por lo absurdo que eran,* por ejemplo, la razón principal de la cinta era llevarme por la ruta que me conduciría al centro de la Tierra.

Tenía que correr todas las rutas, superar todos los precipicios, en fin lograr vencer todos los obstáculos para *poder llegar al centro de la Tierra. Una vez allí poder apreciar los talleres donde se teje desde los átomos que componen las nebulosas hasta la materia más sutil de que se componen nuestras vistas.*

Esa fue la promesa del espíritu que me vino a anunciar ese viaje al centro de la Tierra. En fin repitiendo iba caminando como si fuera llevado por la mano de una persona, era una clase de magnetismo animal lo que me conducía, como la física admite el magnetismo, yo admito la física. Vamos a estar permanentemente en el campo de la física, por lo tanto, en la locura, yo era el mayor físico de la Tierra y había descubierto una manera de ir al centro de la Tierra caminando por la mano de un Espíritu.

Entonces fui a la orilla de la playa, me puse a caminar y *en determinado momento me lancé al agua para poder conquistar la meta que me propuso el espíritu que estaba siendo dueño de mi cuerpo.* Me lancé al agua con ropa y me puse a nadar hasta la meta designada; al llegar allí de nuevo me

puse en período de meditación, comencé a caminar por la orilla de la playa y los perros me ladraban bastante, entonces llegué cerca de unos pescadores que estaban pescando y les pedí un pescado, me lo dieron y lo boté de nuevo al agua. Comencé a recordarme de todos los apóstoles y encontré un barco de un pescador que llevaba el nombre de PEDRO, entonces medité que ya había encontrado a PEDRO y me faltaba encontrar los otros. En ese barco estaba un pescador dormido, yo me figuré que ese pescador era PEDRO y me puse a ver si encontraba a PABLO. *Así iba haciendo un recorrido por el tiempo, ya estaba en el tiempo de los apóstoles.*

Tenía un padre que era un espíritu poderosísimo puesto que me puse a mirar detenidamente parte de la cárcel y él puso su ojo izquierdo sobre la parte izquierda de mi cabeza y mis ojos adquirieron un poder extraordinario; logré ver los brillantes más bellos a determinada profundidad de la Tierra, qué belleza me hizo ver mi padre DAVID o sea mi padre Espiritual –puesto que mi padre se llama Francisco– pero el amor que me demostró ese Señor, fue un amor tan grande que hoy tengo vergüenza de decirlo, por lo tanto lo que pido es comprensión de todos puesto que todos pueden pasar, no digo por lo mismo pero si por algo parecido.

Mi padre me mandó a poner de rodillas en el suelo y las manos también, entonces *sentí que por encima de mis espaldas deslizaban fluidos tan suaves que estuve en esa posición como día y medio y no me cansó el espectáculo, era extraordinario lo que yo veía deslizarse por mis espaldas, era tan bello que no sé escribir las palabras que puedan demostrar el efecto de dicho acto.*

Salí para fuera y era como si estuviera acompañado de eminencias, era como si a mi lado fueran los mayores sabios, porque *todo parecía hablar: las moscas, las hormigas. ¡Qué mundo maravilloso,* entonces era como si me estuvieran diciendo: como sería maravilloso vuestro mundo si os entendierais como se entienden las hormigas, cómo sería de sublime vuestro mundo si os amarais como se aman las mariposas. Todo eso me hablaban ellos, qué maravilla! Y digo hoy que pasé esa fase de locura, a veces desearía volver a esos puntos para poderlos estudiar...

Figura 38. Texto “Cómo sucedió la enfermedad”, de Nanacinder (Téllez y Yusti inédito, 43; énfasis añadido)

Si ponemos a dialogar el texto “Cómo sucedió la enfermedad”, de A.S.M. con el fragmento de Foucault en el que alude al *hombre de vidrio* que se representa en “El licenciado vidriera”, de las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes²³, podemos afirmar que la experiencia que registra el testimonio se entremezcla con las formas en que pueden asirse las huellas de lo Real en la descripción de un devenir cuerpo como parte fundamental de la lógica del relato:

Yo nunca tomé drogas de ninguna clase pero creo que *ello era efecto como de drogas*, pues el mundo donde estaba siendo transportado era tan irreal que perdí el nexo del tiempo y del espacio y de todo lo que está relacionado con la vida normal.

Fui a comer y salí para el cine y la película me entusiasmó, era como si estuviera soñando y al salir de la película, *tenía la impresión de que en el cine me habían puesto un hilo en la vista* que ese hilo me conduciría hacia un paraíso y entonces comencé a seguir la ruta de ese hilo.

[P]oder llegar al centro de la Tierra. Una vez allí poder apreciar los talleres donde se teje desde *los átomos que componen las nebulosas hasta la materia más sutil de que se componen nuestras vistas.*

[E]n determinado momento me lancé al agua para poder conquistar la meta que me propuso *el espíritu que estaba siendo dueño de mi cuerpo.*

²³ Ver página 36 de este trabajo.

Tenía un padre que era un espíritu poderosísimo puesto que me puse a mirar detenidamente parte de la cárcel y *él puso su ojo izquierdo sobre la parte izquierda de mi cabeza y mis ojos adquirieron un poder extraordinario.*

[S]entí que por encima de mis espaldas deslizaban fluidos tan suaves que estuve en esa posición como día y medio y no me cansó el espectáculo.

[T]odo parecía hablar: las moscas, las hormigas. ¡Qué mundo maravilloso! (Téllez, inédito, 43; énfasis añadido)

La percepción del cuerpo en el texto habla de una experiencia en la que los sentidos adquieren una dimensión distinta. Ante esta experiencia sensorial que pasa por un cuerpo tocado por la multiplicidad y alejado de la unidad, la palabra queda corta porque el lenguaje no lo puede abarcar. Sin embargo, la escritura es el soporte a través del cual es posible, al menos, imaginar ese cuerpo: *cada momento que pasaba me hacía visionar cosas tan diferentes que se me torna imposible describirlas por lo absurdo que eran; [...] era tan bello que no sé escribir las palabras que puedan demostrar el efecto de dicho acto.* La narración, como forma de articular una experiencia, hace que se materialice el intento de registro a través de la presentación que permite el lenguaje, de manera que se da al otro, a quien lee, un sentido dentro de una estructura que objetiva esa *quemazón de la mirada*. Se trata de decir lo que se vivió, aun desde la imposibilidad de su escritura. Se aproxima al lector a esa sensación de la vivencia de la multiplicidad en la que se convirtió el cuerpo. Y es este intento el que hace posible una relación en la que el testigo directo no se queda solo frente a la catástrofe, sino que la ofrece desde su verdad y su búsqueda de diálogo e identificación: *lo que pido es comprensión de todos puesto que todos pueden pasar; no digo por lo mismo pero si por algo parecido.* Es desde la urgencia y la necesidad que implica el relato en este caso, que se hace camino hacia una estética que implica un *reparto de lo sensible* y la *presentación de un fragmento de vida* a través el texto-caso.

La narrativa se abre así a la experiencia del encuentro con lo Real, pero además pone de manifiesto la vivencia del paciente psiquiátrico. Así, en no pocos textos, la marca de ser un o una *paciente mental* dentro de una colonia psiquiátrica es contada o sugerida a través de los textos:

La locura es una mariposa que pasa
por la mente y tiene uno que ponerse
un aparato. Atormenta y uno revive
como un muerto eclipsada

La locura es un electro mal puesto,
echarnos a perder la luz
y el carró se quemó. De ahí
quedé iendo y viniendo

J. 23 años (Angulo 1991, 72)

Los diversos modos de invasión al paciente mediante métodos que, en su momento, Nise da Silveira problematizara por violentos, aparecen en el texto de J. narrados desde el propio cuerpo como testimonio de su efecto a través del dolor de sentirse un *muerto eclipsada*. El significante *muerto* en estos versos como resultado del tratamiento para locura, y esta última descrita como *una mariposa que pasa por la mente*, pone en relación la condición del paciente con su vida dentro de la colonia, la cual se establece entre la dolorosa enfermedad y el también terrible tratamiento: *la locura es un electro mal puesto*. Uno y otro no se distinguen en el paciente psiquiátrico, sino que aparecen unidos en imágenes que dan a entender el sufrimiento que generan.

Como yo le hice un daño
El sol parece que me tiene rabia

Yo le di veneno y lo puse en el cielo
Así es mejor andar por el mundo
Vagando, solitario

J. 23 años (Angulo 1991, 68)

La narrativa de la experiencia que se pone de manifiesto en estos textos se encuentra así a medio camino entre el testimonio y la estética, sin necesariamente pertenecer al género testimonial, ya que carece de la biografía explícita del testificante (Eltit 2003, 16). La vivencia de lo Real, el internamiento psiquiátrico y la forma escritural en que es narrada la experiencia hablan de ese *reparto de lo sensible* en el que existe una necesidad de exponer lo que se vive y lo que se sufre, desde un modo que reta las razones dialógicas del escucha-lector. La sola recepción de la expresión de la vivencia, más allá de la razón y el entendimiento, constituye el inicio de un acto ético y estético, como afirmaba Mijaíl Bajtín (2015, 31).

7. Archivo de escrituras

Nanacinder

Madre
E.P.

Te quiero, te adoro, te amo, te imploro, cocido, pan y jamón y de postre un melón; cuatro botellas de pepsicola, una bicicleta y una trompeta, un trombón, un saxofón y un acordeón.
(Téllez Pacheco y Yusti inédito, 25)

El monólogo de María Antonia
María Antonia

El que quiera vivir feliz que se opere el corazón así como lo hice yo, testigos en los Estados Unidos. Oriente soy. Queremos un padre de 15 años, para que vea por los viejos ancianos, ángeles ancianos. Es decir, quiero mi casa para vivir, con una compañera y un papá del suelo porque el del cielo está viendo por todos. Adiós mis padres y todos los trabajadores auxiliados a la mano y a la planta de pie, donde estamos para dos de nuestro Señor. Todos nos hemos quejado, todos nos hallamos ciegos, porque estamos en el lugar que no hay corazón. Los claveles están naciendo en los jardines de Bárbula y las rosas arrastradas no las quieren recoger. Yo me le quejo a Caracas, la Capital, por más que el Gobierno cambie. Se acaban las carreras de toros. No se puede ganar dinero disponiendo de las vidas. El toro es para comer y al que mata al toro pregunto para quién es sino para los gusanos, para alimento de la tierra, que ella no nos da de comer. Mi cárcel fue el sufrimiento y en la cárcel estoy contenta, distraída de los cariños y apartados los sentimientos. Esto lo he hecho yo hoy cumpliendo con nuestro Señor a quien se le da el corazón. Las palabras evocadas son de nuestro Señor en el pensamiento. Existen malos pensamientos. (25)

El gran discurso del modo (cuento)
Por F. L.

La cascada rumoreaba alegremente, corriendo con su agua que semejava la diáfana cristalización del paisaje, rozando con su frescura, la pedregosa encantación de sus murmullos. Entonces cantaban los pájaros posados en el verdor embalsamado, arrancando el gorjeo melancólicos, jadeos al viento que se abalanzaba impetuoso, cabalgante sobre su ancianidad y sus conocimientos de las cavernas por cual transitaba. (En las Metrópolis, era el Apolo invulnerable). Pero aquí se dejaba arrastrar por las inquietas Musas que paladeaban su presencia en una eminencia de las exquisiteces melodiosas. Y podría decir inflando el tórax que el era ese espejuelo en el cual deberían mirarse y remirarse las delicadas avecillas, las cuales su vuelo es de rama en rama y su tamaño es menudo por la sencillez de sus plumillas. No iban pues, muy lejos de su nido, ni él se preocupaba de la turba sonrosada de palomas que pasaron raudamente por ahí. Rodaban por aquí y oculta los productos del iris, el cual con la esmaltada coloración parecía una cabra montesca triscando elegante y cabriolesca actitud de ir a abreviar su sed en el apacible Y a veces bullicioso correr maravilloso de la cascada.

Poseía esa atracción subyugante que se filtra en los frutos que se descuajan y se pierden en los raudales. Acudía con serenidad un caracol marchito por la edad modulada en las hundidas cesjadas declinantes. Sobre la anticuada sosegación venían otras deleitándose con el zarpazo echado por los tigres, los que no reconocían el dictado de la humildad, durmiendo su pereza, se metían por intrincados senderos.

Un caballo piafaba aglomerándose con sus compañeros, nobles brutos también. Progresivamente apagaba el rumor, uniéndose obediente en la marcha cronológica atestiguando en favor de la modestia que hallábase paralela a la Copiosa vegetación del paisaje que conduce a lo alto de los dioses.

El esmero detallado de arquitectura invitaba a pasear y deambular por la orilla que se limitaba a ceder por su blandura crítica muy familiar, fértil de sus hermanos y hermanas boscosas, por que a semejanza era de la otra orilla. El horizonte divino, imaginado por la contemplación de las piraguas en que, la circulación de la savia osmótica las había curvado no mucho. Dulcemente en brazos de una flor, una abeja, que había venido de su hogar laico a la creencia catecúmena, acostumbándose a los sitios despoblados en donde estaba el probar por empezar

pues, la higiene esa muy crítica y muy juiciosa e Higyes había tomado mucho cuidado allí, con Diana, Ceres y Minerva para que hubiera. un solo árbol bien robusto sin desdecir que les hubo y pudo haber causado admiración por tanto que muy ubérrimo repetía en esas épocas su cosecha para obsequiársela a las Amazonas (Ananas y bananas).

En compañía de otros apócopes descolgaba su caballeresca figura el lugar caduco, pero joven anacoreta, pero bendito, en el cual bendecía su grano la hormiga e iba a la analítica estratificación de su hormiguero, repartiéndose como hermanas en las múltiples ocupaciones, atareadas yendo y viniendo en geológicas composiciones.

Microscopia, la ciudad de las hormigas, tenía suficientes viaductos, vías de accesos en los cuales el rey Mirmecocyon, mandaba a todos con equidad y sus fieles súbditos obedecían con la normalidad de que Hipócrates, el padre de la medicina y Aristóteles el padre de la filosofía, no lo solían tener olvidado. La Ética allí, tenía modos de que la entendieran, pues Mirmecocyon había librado leyes en favor de su protección y los denodados defensores de su permanencia gastaron miles de toneladas de panfletos exaltando la solidaridad mutua y, no digamos de su hermana la Estética. La deliciosa hormiguilla sociabilizaba y, había instituido un Canon para las reglas de la belleza.

Celebraban los años telepáticos, los cuales se regían de acuerdo a los estudios telepáticos. Peripatética, era una bruja desconsolada porque sus maleficios no surtían efecto. Se la pasaba con sus antiguallas criticando, cuando no la veían, para que no se enteraran y no se dieran cuenta, pues era zahorí y le gustaba la adivinación. Enfrascada en polémicas adversas, sus esfuerzos fueron estériles por lograr una polis. A quienes ella decía que eran lisonjeros, por lo de su rígida diatriba y disquisición a fin de que se unieran a sus pensamientos, que resultaban demasiado exagerados y peligrosos, más aún, peliagudos utilizando la propagación astrológica, adepta en todo caso y no de disimilitud explícita muy puntiaguda y aliada con su pluma, en la cual volcaba su volandera maga, siendo partidaria de un genio que vivía mojando y emparamando la escoba que ella tenía diz que para volar mejor y no fuera a parar al basurero y ya tenía una corona de escobas de tantas que había botado porque no servían y no economizaba. Inútil, es decir que, ella era adicta fraterna al sabihondo por la cantidad de conocimientos que sabía.

Así como también al Noroeste se levantaba caprichoso un soberbio edificio, erigido por orden del Rey-Hormiga, para pasar los días patricios, habiendo gastado un capital en la estructuración, calculando que eran sopotocientos papiroles gastados en hacerlo.

Pues él no era un fantasmón ni papamoscas, ni pascuarote para pasar por alto esa obra de cultura y de progreso en la celebración de esa fecha nacional. La nación para él era el Reino y el Reino para él era la nación. El soberano autodidáctico, ya le habían dicho el dicho: por la mejor cultura y educación, no siendo extraño en él tener un censorum omnium pleno y competente inspeccionar las escuelas.

La señorita hormiga decía: “es incompatible en hormiguita el no haber asistido hoy a la clase, su puesto en el aula está esperando por él, el alumno del aula y sabe la granúnea acaule”. Es la señorita hormiga muy circunspecta y consciente y pensante habiendo leído de Eurípides.

Y jóvenes deportistas, jugadores del deporte de Kotto. Tomó ese nombre, ese deporte de un ciudadano llamado Kutto di Gogo Pentremí, famoso cocinero en el reino, el sabedor de cocinar ricas compotas y apetitosos plátanos. Platonista y platónico amigo del conejo comelón, tenía en su emblema noble la hojita de masticar. Hacedor de ejercicios fabricante de inventos, atleta, bailarín, matemático y aficionado a estudiar la Matta y máttica.

La empanada no sirve para nada sin su famosa receta culinaria. y en lo que se refiere a vinos ¡Excelente! ¡Excelente!: como dicen los francoches; “los franceses son hombres dulces y de buen corazón”.

Gogo, (pronúciase Goio) Sin inventar sobrenombres y sin estar sacando apodos. En la estadística del discurso figuraba también el soldado celebrado por sus hazañas, su arrojo, su valentía, su coraje y estrategia, su veteranía para hacer le frente al contrario y no de artimaña o añagaza ni mentirijilla ni ganas ni ganancias es ¡Héroe!.

Por eso los muchachos de la capital, lo vitoreaban cuando pasaba en el vivaque, en la mula enjaezada al lado de un jaco. ¡Ahí viene el Héroe! decían ! ¡Olé, Héroe! ¡Olé Héroe! ¡Muy bien! ¡Pero que bien y parabién, requetebién! ¡Magnífico, magnífico! Con su pistola dorada,

sable, fusil, bayoneta de Bayona, vejiga montera de cargar pólvora, polainas, buena silla de montar, el poncho cazador y un cordón de medallas ganadas meritoriamente en medio del comba. te. De pies a cabeza, el soldado ¡Héroe! ¡El paladín!.

Refiriéndose a los leones, a la boa, a los zorros, a. los paco, modales salidos recientemente. Lo de un año para otro año. Suma atención, cuidado, pulcritud, solicitud, le decían; ¡Muchas gracias!, ¡mil gracias! No querían ver a otro paladín sino a ese, al defensor de la defensa, el caballero casto, al baluarte de la gentilhombres, al doblemente grato, al gratisimo, al aquilíneo de las mil jornadas no por enamoramiento ni por equivocación. ¡Ja, ja, ja!, ni cuán por loquitero y no se crea que por mera jactancia ni por deseos de fanfarronear. Y si por damas libradas se refiere ¿A cuántas damas no había liberado? No por atiborrar de circunlocuciones. Él que se merezca los lauros. Pon, pon “*Intelligentibus pauz*” “A los inteligentes pocas palabras”. El avatar del caballero con reciedumbre contra el bandido villano, contra el ladrón, contra el facineroso, es la lección perdurable de no olvidarse. Con fortalecimiento, con despejamiento, pues todas las bromas anclantes son compuestas y completas sonando los tambores. Ni la petulancia se ve en esos hombres, ni la alabancia dijéramos, son hombres de los hechos, del temple, así como Don Quijote de la Mancha. Y examinando ganaría algún hormiga con ponerse a paladear cosas que están harto dichas y bien dicha sin competencia con anchura, deseando el orden y la felicidad y la medicina ¡Caracoles, caracoles!. No afligiéndose ni arredrarse en circunstancias difíciles.

Así dicen ser embuste no verdaderos eso de la falacia, la cual se coagula buscando la facilidad pues se sabe el desorden no es Ética, antes bien el desorden desarraiga al gusto descuidado por no a prender moralidad. Y no sabes amar ¡Lo Ciclópeo! Y no saber perdonar ¡Lo Hipocrático! No pasa de ser el círculo en el cual se impregna tácitamente, lacónicamente con el no la desvertebración ya bastante avenida y entrada. Y ese asunto la cuestión discutible en lo legal abrogando la malicia y procurando la pacificidad con paciencia, no haciendo bulla, y tener fundamento legalizando lo correcto abjurando del error. Porque eso sería una maldad muy mala, malísima no interceder por el bien. No hay que hacerle telón al mal. Intercalar sapiencia y la paciencia. Nombrar un tesorero en el reino. El llavero. No ser pónico ¡The time is gold! ¡El tiempo es oro! La brutalidad no debe ser periódica ni garrafal. Desechar esos prejuicios capciosos que no son conducentes y erigir no la tontería del malestar. Sino la salud y el vigor. Salud y Vigor... (47-53)

En la Colonia Psiquiátrica

Aunque no tengo nada
amor para todos
Las flores son amor
el campo es verde
Las campanas es navidad
Felicidades para una bonita mesa
música clásica es fábrica de buen gusto
Torrente de desesperación
Ciudad nuestra ciudad

S.G. Auyare 17-11-82 (Angulo 1991, 63)

Pues pienso si serán
las que no nos importuna
pues sabe en qué rincón

y siempre pasarán
y vendrán siempre caos
queserán realidad

C.R. Auyare 19-10-82 (64)

Metáfora

“La alegría que sientas cuando juegues cuando juegues no la dejes para ti sola” (Saco)

La tristeza que sientas
cuando lloras
no la dejes para ti sola
Acaso tienes que entenderlo?
Si...no...!

C.R.
Carmen Rey
Carmen Reina
26-10-82 (64)

Mira en el extraño cuento
te digo cariño pues
sigue diciendo
incansable No
Destanca el tormento...Si...

C.R.
Auyare 28-10-82 (64)

1.-
Los nodrizos montados domarán
Debajo de las sillas en calles alineadas.

C.R.
Auyare 17-11-82 (64)

3.-
Los poetas, las poetas
los poetisos, las poetisas
a veces rompen las murallas
de su propio yo

C.R.
Auyare 26-10-82 (68)

5.-
No lo sufras dilo...dilo

No lo sufras dilo...dilo
 sigue sin parar, pregunta... por qué
 indaga siempre grítalo pregunta por qué?
 explícate des-externa-des-externo
 busca preguntar por qué?
 El porqué de la no libertad.

C.R.
 Auyare 26-10-82 (68)

“Contry Club”

Historia Clínica psiquiátrica de una expresidiaria de un expresidiario o historia psíquica psicológica.

¡¡¡No quiero injusticia!!! en ningún lugar... Si veo o no veo también animal... Y si no existía yo o también existo me disgusta y me ponen triste pues si expongo aquí el extremo caso del rival injusto el problema existe no lo quiero yo... No lo acepto yo no lo permití yo... Si acaso no había o también existió!!! Si ella no lo quiso; no lo permitió. Y también se dieron pues no soy injusta recordando yo lo que ella y él no quiso... Y también se dio!!! Y siguen preguntando explícito el caso hay que resolverlo!!!

El problema existe!!! No pudo existir y fueron quienes exponiendo el caso a ver si ustedes quieren entender...!!! Sigo preocupada pues si estoy de alta o también de baja... A esperanzas de ellas y de ellos los sigo exponiendo si saliendo están o entrando también...!

No quiero volver a meditar nostálgica

quiero vivir clara realidad

Si el niño que crié me dice y la niña que crié me dice por qué se dio? Cómo se dio se entristecieron o qué pasó les dolió les duele. No les podía doler no les podía molestar sufrió ella sufrió él sufre él... Es ella es él. Verdad. Pues bien contéstame ustedes.

C.R.
 03-11-82 (69)

Metáfora sobre el tiempo

Corren noches-días-días tras noches.
 Detenlo suéltalo detenlo... Está estacionario
 se nota rutinaria... Números extensiones
 se puede trancarlo. Se tranca sigue.
 Le permiten destrancarlo
 inténtalo... Largo... Corto.
 Intenso... Extenso...
 Se acorta-se centra.
 Se alarga. Qué pasa
 ocaso, Acaso. Osaca.
 Vamos
 Perdona

C.R.
 Auyare 04-11-82 (69)

La despedida

Dejo esto triste o alegre
 lejana lejano si
 no veo las aves
 no veo los pájaros
 no miro a ellas
 no miro a ellos
 Dónde están ellas
 Dónde están ellos
 Silencio cabizbajo
 está el retiro dolió
 el encuentro ya no
 hay espera. Viene él
 mañana nostalgia
 tengo. Les doy gracias
 si me acostumbro
 y alguna vez recuerdo tengo.

C.R.
 18-01-82 (70)

Como yo le hice un daño
 El sol parece que me tiene rabia

Yo le di veneno y lo puse en el cielo
 Así es mejor andar por el mundo
 Vagando, solitario

J. 23 años (68)

La locura es una mariposa que pasa
 por la mente y tiene uno que ponerse
 un aparato. Atormenta y uno revive
 como un muerto eclipsada

La locura es un electro mal puesto,
 echarnos a perder la luz
 y el carro se quemó. De ahí
 quedé iendo y viniendo

J. 23 años (72)

Momento Narrativo

Sonajero destartado
 Jorge Rubén Revoredo Chocano
 (Primer premio concurso “Los senderos que se bifurcan”, 2007)

Enamorado de su madre
 y poco inteligentemente
 Engarrotado
 solitario y excitable
 Feo, loco
 Poema básico
 escaramuza
 hacer un chasquido de labios
 Astuto travieso
 sonajero destartado
 no encuentro
 el centro
 Las langostas devorarán lo poco que queda de verde
 y yo oscureciendo por la cobardía
 refugio en ti
 saldrán los caballeros a luchar
 por las cintas tricolores y desde abajo
 desde la puerta de Kiev gritaré (Defitt inédito, 1)

Manuel Viacava

Queriendo volver
 como una luz en el vacío
 somos
 y de la realidad:
 parte, solo, una

Deja de buscar
 luz
 el horizonte
 nada más

Existencialidad
 esquina de puntos
 cada vez más
 me impulsa el saber

En la oscuridad
 los deseos
 hacen luz
 Cantan las olas
 Cuando la llanura baja (11)

Capítulo cuatro

Hablar como si se escribiera. Dos casos de transcripción:

O falatorio, de Stela do Patrocínio y *El Padre Mío*

(Mapa cuatro)

1. Hablar, grabar, escribir: *letras bajo sospecha*²⁴

Dentro del amplio archivo conformado por los textos-caso hemos afirmado en mapas anteriores que, más allá de los formatos o de los géneros, estos artefactos se identifican por poseer una productividad estético-delirante que consiste en una irradiación de sentidos que supera la cuestión del significado. Al romper con cualquier posibilidad de significado, se genera una heterogeneidad que descoloca al lector-escucha-espectador en lo que se refiere a la comprensión de un texto porque en este ha sido roto el orden del discurso y se ha desbordado el significante, al punto de que este último solo vale por sí mismo, es decir, por su materialidad como palabra-cosa-cuerpo. Si bien en el mapa tres leímos el funcionamiento de textos-casos escritos en los que la lengua ha sido rota, nos vemos ahora ante una nueva complejidad que no solo se centra en el funcionamiento de un lenguaje que entra y sale del sistema de la lengua y lo desquicia, sino también por lo que implica la escritura como problema respecto al tema de la transcripción.

El presente mapa aborda entonces un aspecto que ocupa una zona gris, todavía en discusión dentro de los círculos literarios, antropológicos y de los estudios culturales: la transcripción como práctica que se encuentra a medio camino entre lo oral y lo escritural, que está mediada por la técnica de la grabación y que abre complejas posiciones acerca de la autoría. Hemos dicho transcripción y no oralidad porque la primera constituye una forma de registro en sí, un formato que guarda lo oral y lo modifica para establecerse posteriormente como escritura. Una escritura que, según muchas de las discusiones provenientes de los estudios de la subalternidad, está hecha entre dos; uno en posición de

²⁴ Rafael Huertas (2012, 169), parte del proyecto de Antonio Castillo y Verónica Sierra (2005), *Letras bajo sospecha. Escritura y lectura en centros de internamiento*, para nombrar así “la escritura practicada en diversas instituciones totales: cárceles, campos de concentración o manicomios”. Partimos también nosotros de esta denominación, pero esta vez ampliando su sentido en el título de este trabajo – *formas bajo sospecha* –, de manera que incluya también otras producciones como el habla, la transcripción, las imágenes, además de la escritura. Específicamente en este apartado, tomamos literalmente la nomenclatura de Castillo y Sierra para anticipar el problema de la oralidad y su posterior escritura.

letrado y otro en posición de *subalterno*, razón por la que despierta sospechas: “el género de escritura hecha por el transcriptor parece caracterizarse por la tensión irresuelta entre la escritura y la voz, siendo el deseo de apropiación de ésta uno de los impulsos discursivos que generan el régimen de escritura que llamamos testimonial” (Vera 2002, 195). ¿Qué significa *voz* en el caso que nos ocupa? ¿A qué se refiere el autor de la cita con el término *apropiación* y en qué contexto? ¿Qué significan escritura y testimonio en el caso de pacientes psiquiátricos?

Sin duda, nos encontramos de nuevo ante textos complejos y sospechosos que sobrepasan los estatutos de los campos de especialización para ubicarse en zonas problemáticas de la enunciación. Las interrogantes anteriores, además de ayudar a contextualizar los textos-caso nos obligan a pensar, de otro modo, discusiones y categorías que, generalmente, se encuentran sujetas a tradiciones de pensamiento que surgieron en determinados momentos del siglo XX y que, tal vez hoy, necesitan una movilización que permita trabajar la cuestión de la enunciación desde la observación y escucha de textos poseedores de un lenguaje que trasciende el orden del discurso y genera una productividad estética.

Desde este punto de vista, el problema de la enunciación cambia en el sentido de que se hace necesario problematizar categorías binarias como *letrado/subalterno* para poder leer la autoría y la transcripción desde el punto de vista ético y estético que ya hemos analizado en mapas anteriores con las propuestas de Bajtín (2015) y Rancière (2009) acerca de las formas de objetivación de lo sensible. En todo caso, es necesario afirmar que, en el problema que nos ocupa, es decir la transcripción, no constituye tanto una apropiación como una práctica organizada en cuatro fases: habla, escucha, grabación y escritura. La primera fase, el habla, es un acto, individual y diferenciado en cada uno de los sujetos que lo llevan a cabo y que se caracteriza por su realización en un tiempo presente único. La escucha como segunda fase consiste, en este caso, en una metodología que llevará a construir los paratextos (presentaciones, prólogos) y, con estos, la explicación de la propuesta de la transcripción. Las fases tres y cuatro, grabación y escritura de transcripción, respectivamente, constituyen en este contexto dos tecnologías.

La escritura en esta tercera fase –la transcripción–, más que como *praxis* estética funcionaría como una forma de registro; esto es, como un modo de conservar el archivo al que le antecede la escucha. Si bien esta concepción podría atraer discusiones acerca de lo que lleva implícito el hecho de transcribir lo que el otro dice, aquí, lo que ese otro dijo

fue escrito para preservarlo en el tiempo mediante la escritura como una tecnología, tal como la comprendía en sus ya canónicos estudios Walter Ong (2006, 83-4):

La escritura, la imprenta y la computadora son, todas ellas, formas de tecnologizar la palabra [...] Tales consideraciones nos ponen sobre aviso respecto a las paradojas que determinan las relaciones entre la palabra hablada original y todas sus transformaciones tecnológicas [...] de las tres tecnologías, la escritura es la más radical. Inició lo que la imprenta y las computadoras sólo continúan: la reducción del sonido dinámico al espacio inmóvil; la separación de la palabra del presente vivo, el único lugar donde pueden existir las palabras habladas.

Sin duda, los modos de concebir la escritura varían con el tiempo y el contexto, así como las reflexiones que se suscitan alrededor de las *verdades* planteadas acerca de esta. Así, en la antigüedad, tal como afirma Ong (84), la escritura generaba desconfianza en cuanto a que no era la verdad material ni de las ideas: “Platón consideraba la escritura como una tecnología externa y ajena, lo mismo que hoy en día se piensan las computadoras”. A esta concepción, y para tener en cuenta de un modo en extremo general cómo ha variado, se podría pensar en el valor que la escritura adquirió posteriormente con la modernidad, respecto de la legalidad y de la idea de autoría que ya leíamos en Foucault con su *función autor*. Si nos ubicamos en el contexto latinoamericano, podríamos repasar los análisis críticos sobre la escritura como forma de poder que en el siglo XX estudiarían latinoamericanistas como Ángel Rama (1998) en *La ciudad letrada*, para luego llegar a reflexiones más recientes acerca del problema del testimonio que abrieron toda una polémica a partir del premio Casa de las Américas, 1983: *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la consciencia*, de Elizabeth Burgos (2013). Con esta gama de variantes respecto de la concepción de la escritura, de las que por cierto se nos escapan muchos casos que abrirían más bien una genealogía al respecto, afirmamos que, para nuestra lectura, preferimos concebir la escritura desde su multiplicidad de funciones, pero particularmente como acto estético y como tecnología, siendo esta última la que caracteriza las transcripciones que leemos como textos-caso en el presente mapa.

Además de esta cuestión de la escritura como tecnología, y como la transcripción se encuentra íntimamente relacionada con el acto de oír, es necesario reconocer que no existe ingenuidad alguna respecto de la escucha; es decir, se escucha desde lugares específicos y con motivaciones dadas que determinan condiciones para esta práctica. Una de estas condiciones implica que la escucha también tiene una ley, pues como toda práctica no se encuentra fuera de la cultura: así, escucha el policía la declaración del criminal, pero también el psicoanalista las palabras, los silencios y los *lapsus* del

analizando. Se escucha lo que falta y también lo que sobra; se escucha lo que se quiere o lo que se imagina ser escuchado. Pero esas condiciones de los modos se determinan por una cuestión ética que puede generar una práctica en la que es posible prestar oídos a lo que es dado, sin privilegiar una posición de *Verdad*, aunque sí una de existencia. De manera que en esta práctica metodológica se recibe, sobre todo, lo que existe, aun sabiendo que ese recibimiento no nos llevará a una *Verdad* última e inamovible. Así como sucede con las formas de la productividad estético-delirante que se *dan* ante la urgencia de ser vistas y escuchadas, la escucha también puede constituir una necesidad, una manera de abordar aquello que inquieta por lo que constituye como una falta que, quizás, no se llenará.

Específicamente, respecto de las dos publicaciones que analizaremos en el presente mapa: *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome* (2001) –en la que Viviane Mosé transcribe *o falatório* de Stela do Patrocínio– y *El Padre Mío* (2003) –en la que Diamela Eltit transcribe el habla de un esquizofrénico indigente–, afirmamos que, en estos textos-caso de transcripción, la escucha no necesariamente implica voz porque la autoría, tan problemática y problematizada desde un inicio, recae en quien realiza el acto, es decir en quien habla, en quien ofrece su *voz*, y no en quien la escucha y usa la tecnología para transcribirla, incluso si en los paratextos que rodean la transcripción –sobre todo en las presentaciones– existen propuestas teóricas y críticas que se ofrecen como una especie de curaduría textual que de alguna manera propone una mediación entre autor y lector. Sin embargo, estamos conscientes de que la transcripción podría conllevar un inminente riesgo que consiste en la distorsión del texto, razón por la cual sería honesto proponer: “la necesidad de controlar la recepción de los textos testimoniales mediante la propuesta de modelos de lectura en los prólogos” (Vera 2002, 201) que muestren, más allá de la idea de *control*, la finalidad de transcribir determinados textos. Así se aclara, por una parte, la cuestión de la autoría, y por otra, la propuesta implícita en la transcripción, su intención.

Por otra parte, sobre la autoría, habría que tomar en cuenta que, como en la escritura de los textos-casos, en las transcripciones también puede percibirse un resto de experiencia que caracteriza la productividad estético-delirante y que podría pensarse como testimonio de lo vivido. A pesar de ello, es necesario insistir en que las transcripciones que nos ocupan no son concebidas dentro del género testimonial como biografías explícitas –tal como señalamos respecto del último texto en el mapa anterior, citando a Diamela Eltit (2003, 16)–, porque son textos que lo trascienden, aunque su autora y autor sean testigos directos de un encuentro con lo Real y busquen una escucha

que reciba los textos, aun sin lograr el diálogo. En todo caso, reiteramos que la voz que produce los textos es la que experimenta; se trata de voces autoras —que no autoritarias—, a las que las transcriptoras prestan sus oídos y letras, sin que necesariamente ello implique algún rasgo de ingenuidad.

De manera que, aquí también, la escritura se deslustra de su función sagrada, tan propia de los círculos literarios tradicionales para restituirse al uso a través de la transcripción como una práctica que, con sus distancias, se asemeja más a la del escriba de la antigüedad que a la del escritor de la modernidad. Así, las transcriptoras son a la vez escribas y sujetos críticos que *enmarcan* las transcripciones con presentaciones que varían en cada uno de los casos y cuya recepción presenta complejidades. Siendo así, y por ser transcripciones de textos publicados durante el siglo XX, pero leídos en el XXI, nos atrevemos a pensar la escritura como tecnología y la transcripción enmarcada dentro de una curaduría.

Sobre el problema de la transcripción de textos orales de pacientes psiquiátricos agregamos que no es posible evitar los riesgos que implica la transcripción en relación con la pérdida de elementos de la oralidad, por lo que es importante pensar este tipo de escritura como una tecnología que conlleva un margen de error, al igual que sucede con la traducción o la edición de cualquier texto escrito. Así mismo, consideramos que la escritura de textos orales constituye un modo válido de pensar esta práctica desde una posición que concibe la escritura como una tecnología que permite leer textos que de otra forma se hubiesen mantenido en silencio. Por lo tanto, de acuerdo con lo anterior, entendemos la escritura desde sus múltiples funciones: como *praxis* estética, como código de la lengua y como tecnología. Afirmamos así que en este mapa no estamos en presencia de textos orales ni de textos escritos por pacientes, estamos en presencia de transcripciones y son estas las que intentaremos leer.

2. La escucha hospitalaria²⁵

Este gravador está gravando?

²⁵ Escucha hospitalaria es un término que asociamos con el de “razón hospitalaria” utilizado por Remo Bodei (2000, 109) para referirse a modos de abordar las lógicas del delirio: “desde la perspectiva de la ‘razón hospitalaria’ sólo hay una lógica que, sin embargo, es capaz de comprender también las anomalías, la contradicción y la ambigüedad, el lenguaje simbólico y el exceso de significado, así como las desviaciones respecto a sus propias normas”. En este sentido, la escucha hospitalaria estaría en relación con lo antes citado por la capacidad de prestar oídos para recibir aquello que se encuentra fuera del sistema de la Razón.

Parece um livro de reza, está
comportado
Muito comportado, está se
comportando
Ele poderia ser como um rádio
mesmo
Mas está parecendo um livro de
reza
Ele não fala (do Patrocínio
2001, 135)

Dentro de los lugares de escucha que mencionamos anteriormente, podríamos afirmar que, como la observación, la escucha constituye una manera de percibir que, en nuestro caso, deriva además en método. En el primer mapa planteamos cómo, desde el surgimiento del psicoanálisis, esta marca una diferencia central al colocar al *otro* que habla como protagonista. La escucha en sí misma no es un saber, sin embargo, permite comprender ciertos aspectos que quedarían descartados por la observación, sobre todo si el objeto de estudio es el lenguaje. Comprender implica siempre una adquisición en un sentido profundo –“Abrazar, ceñir, rodear por todas partes algo” (Real Academia Española, 2014)– que difiere de entender porque este último implica siempre el discernimiento y está ligado a la intelección: “Potencia del alma, en virtud de la cual concibe las cosas, las compara, las juzga, e induce y deduce otras de las que ya conoce” (Real Academia Española, 2014). En ocasiones, el entendimiento precede la comprensión, pero no al revés. En todo caso, *abrazar*, *ceñir* y *rodear*, implican la presencia de todo el cuerpo ante algo que no necesariamente se conoce desde el entendimiento.

La comprensión que tiene lugar a través de la escucha marca aspectos que van más allá de la significación y se ubican en el campo de lo sensorial. En nuestro caso, atiende un problema de lenguaje, pero también de lo corporal, si pensamos en cierta *sobrecarga acústica* que, incluso, viniendo del desborde de la lengua, “saca el cuerpo del plano de percepción dominado por la perspectiva, por la división del trabajo sensorial en los proliferantes esquemas ópticos geométricos dominantes de la modernidad” (Ramos 2010, 61). De nuevo, nos encontramos en el lugar *entre* de la lengua, pero esta vez, al desborde de sentido de la palabra que se establecía en la escritura del paciente, se suma el problema de la sonoridad de las palabras; sonidos y silencios que escuchan, en estos casos, las transcriptoras, y que nosotros recibimos a través de la lectura. Doble complejidad porque no se trata de hacer *legible* lo audible, sino de dejar en evidencia,

para la imaginación y la intuición, un modo de expresión que incluye no solo el entendimiento, sino la comprensión, aun sin que se establezca algún dialogismo entre texto y escucha-lector.

Es importante hacer notar que la escucha implica un problema de multiplicidad, por lo que representa como método, pero no solo. En el caso de pacientes psiquiátricos es necesario atender a ese *ruido* del lenguaje delirante, a lo que significa la sobrecarga acústica en un espacio físico en donde muchos hablan, gritan, gimen, aúllan, susurran sin recepción alguna de su acto –porque los locos *hablan solos*, a menos de que se encuentren en estado catatónico o adormecido su sistema nervioso por los medicamentos—. A la sobrecarga acústica del espacio psiquiátrico, se suma la del lenguaje delirante individual, las voces internas y esa expresión desbordada que tiene lugar en el individuo, más allá del conjunto del hospital. En una y otra descarga, lo que prevalece es el exceso de voces, ya sean las externas y reales del hospital psiquiátrico o las internas que son producto del delirio individual. Es un exceso que golpea si se intenta *abrazarlo, rodearlo y ceñirlo* únicamente desde la intelección:

El peligro, a la inversa de lo que podría pensarse inicialmente, tiene menos que ver con el riesgo de la sordera de quien expone la oreja a la multiplicidad que con la inusitada, pero necesaria *ceguera* del sujeto demasiado abierto –como Odiseo ante el canto de las sirenas– a una conexión corporal con el mundo establecida por el sonido. La disyuntiva entre la mirada y la escucha en ambos ejemplos es fundamental: cuando se juntan, ante el conocimiento o la seducción de las voces, la agudeza nueva del ojo con la precisión del oído, se socava el control del poder sobre las “visiones”, sobre la imaginación misma; se fractura el horizonte de la verosimilitud audiovisual y se borrona la división del trabajo que separa y estratifica los órganos sensoriales, “cuerpo” y “mente” o “cuerpo” y “alma” del sujeto. (Ramos 2010, 50)

Escuchar, evadiendo binarismos, resulta primordial cuando el método se ha vuelto literal para la presentadora de *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*, transcrito por Viviane Mosé en Rio de Janeiro, Brasil, entre 1986 y 1988 y publicado en 2001; y de *El Padre mío*, grabado por Diamela Eltit en Santiago de Chile, entre 1983 y 1985 y publicado en 1989. Ambos casos de transcripción fueron precedidos por una escucha hospitalaria que recibió la voz de otro para objetivarla a través de la transcripción con un fin estético y ético –no psiquiátrico–, y cuyo principio fue *dar forma* –según Bajtín (2015)– y *hacer sensible* –para Rancière (2009)– una voz antes silente –aunque hablara– para *devolverla a la cultura*.

Esa *grabadora* a la que se refiere Stela do Patrocínio en el epígrafe de este apartado, esa que *parece un libro de oraciones, muy comportado, que podría ser como*

una radio, pero *no habla*, describe, desde su lenguaje productivo, el proceso mediante el cual el habla de Stela fue registrada. Se trata, para la misma autora, de un registro tecnológico que culminó en un libro *que no habla* porque fue transcrito. Tanto la grabadora como la escritura son los medios tecnológicos que registran la voz de Stela, autora del acto. Lo que no habla en el libro es la tecnología; es decir, la voz que da vida al texto, no es la de su transcriptora. De lo que la transcriptora sí es autora es de la presentación del libro, y es allí donde se puede percibir la propuesta crítica y teórica – curatorial– de un texto que escucha la voz de una paciente psiquiátrica.

3. Dos escuchas, dos propuestas

Es claro ya que los textos-caso a los que nos referimos en este mapa son resultado de transcripciones. También que el problema de la autoría se relaciona con la cuestión de la voz y del acto, y no solamente con la cuestión de la escritura como *praxis* estética. En este sentido, las publicaciones tienen, por una parte, un eje central constituido por las voces de quienes *hablan*, y por otra, las propuestas críticas y teóricas que, través de las presentaciones, aclaran el motivo, el modo y la finalidad de realizar tales registros, publicados gracias a una escucha hospitalaria.

En el caso de *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*, su transcriptora Viviane Mosé explica en una extensa presentación, primero, la biografía de Stela do Patrocínio, luego una aclaratoria sobre el registro y la transcripción, y finalmente la propuesta teórica –basada en Nietzsche y Foucault– ante la que surge la necesidad de crear el registro del habla de Stela. En el caso de *El Padre Mío*, Diamela Eltit, cuyo nombre aparece en la portada del libro sin indicar que fue solo organizadora y presentadora de la transcripción –lo que sí se aclara en el caso de Viviana Mosé–, la propuesta se presenta más como un proyecto narrativo-teórico-artístico en el que la escritora trata de establecer una explicación que da muestras de una especie de inconsciente chileno que se traduce en la voz de un indigente esquizofrénico. De manera que ya no nos encontramos en el espacio del hospital psiquiátrico, sino en el espacio público, en la calle. Aun cuando ambas son transcripciones de esquizofrénicos, las presentaciones, bastante extensas, varían en relación con cómo se enfrentan a las voces cada una de las transcriptoras:

APRESENTAÇÃO
Stela do Patrocínio-
uma trajetória poética
em uma instituição psiquiátrica

A Trajetória poética

Em 1986 a artista plástica Neli Gutmacher, professora, na época, da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, e seu grupo de alunos foram convidados pela Psicóloga Denise Corrêa para Montar um ateliê, na então Colônia Juliano Moreira. O ateliê de artes plásticas, que não tinha fins terapêuticos, passou a ser realizado no pavilhão de mulheres, o Núcleo Teixeira Brandão. O local, um galpão minimamente adequado aos objetivos do projeto, funcionava uma vez por semana e era aberto à livre visitação. Durante dois anos artistas e internas conviveram em torno de uma produção plástica que culminou com a exposição “Ar Subterrâneo”, no Paco Imperial. Naquele espaço foram expostos, entre diversos trabalhos, algumas falas de uma interna, transcritas para pequenos quadros. Estes textos eram de Stela do Patrocínio.

Stela do Patrocínio chamou atenção por sua singularidade, naquele lugar uniforme. Parecia uma rainha, não se portando como as outras, que se aglomeravam, pedindo sempre. Diferenciava, em um silêncio agudo, sua forma própria de colocar no espaço. Impossível não vê-la: negra, alta, com muita dignidade no porte, algumas vezes enrolada em um cobertor com o rosto y os braços pintados de branco. Apesar de freqüentar o ateliê, raramente utilizava os materiais propostos. Quando desenhava, o que era raro, eram coisas quase minimalistas, expressões pequenas, muito próximas à escrita. Algumas vezes escrevia em papelão, frases ou números. Mas o que realmente diferenciou Stela do grupo foi sua fala. Ao contrário das outras internas, que aceitavam se relacionar com tintas e papéis, ela preferia a palavra. E parecia ter clareza desta preferência. Em sua fala desconcertante, incisiva, cada sílaba era pronunciada com gosto.

[...]. Foi em função das pesquisas que vinha desenvolvendo em tese de doutoramento, que fui convidada, pelo então Museu Nise da Silveira, para um trabalho no Instituto Municipal de Assistência à Saúde Juliano Moreira. Um dos pontos fundamentais a serem tratados em minha tese de doutoramento em filosofia (IFCS-UFRJ), que discute o problema da relação entre sujeito y linguagem em Nietzsche, é colocar em questão o projeto de racionalidade que sustentou, tanto a linguagem conceitual, quanto o sujeito de conhecimentos [...] Portanto, discutir o problema da linguagem em Nietzsche é também discutir o nascimento da razão e do sujeito, que se impõem desde seu nascimento como negação, respectivamente, da arte e da loucura. O problema da loucura, em sua relação com a linguagem, amplamente tratada pelo filósofo Michel Foucault, será rapidamente apontado adiante. Foi, enfim, em função destas questões que considerei a convivência naquela instituição uma experiência valiosa, para ambas partes.

[...]. O mais perto que pude chegar das palavras de Stela foi com a audição de duas fitas cassete, contendo gravações de conversas realizadas entre ela, a artista plástica Neli Gutmacher e a então estagiária Carla Guagliardi. Foi destas duas fitas cassete, gravadas entre 1986 e 1988, e que se encontravam sob os cuidados de Carla Guagliardi na Alemanha, onde mora atualmente, que saiu a grande maioria dos textos aqui impressos. Outra fonte foi o trabalho realizado em 1991 pela então estagiária de psicologia Mônica Ribeiro, que novamente a partir de uma iniciativa da psicóloga Denise Correia, transcreveu para o papel algumas falas de Stela, material que ficou arquivado no então Museu Nise da Silveira, hoje Museu Bispo do Rosário. A primeira coisa que é preciso ressaltar, em relação à presente publicação, é que se trata de uma transposição: o que foi uma fala aparece aqui como escrita. Tratam-se de dois universos distintos e que permanecerão distintos. Não apenas porque desconhecemos o que Stela teria escrito, já que escrever respeita a um outro tipo de estruturação de linguagem, como também porque ao traspor esta fala para escrita, não estaremos reproduzindo o que ela disse. A fala não pode ser desvinculada do som, da tonalidade, da musicalidade que a acompanha. Principalmente em se tratando de Stela, que falava de uma forma muito própria; suas palavras,

extremadamente bem pronunciadas, eram sempre carregadas de muita emoção. Essa força interpretativa que o texto impresso não pode ter.

Portanto, entre a fala de Stela e este livro, existe e existirá sempre um hiato.

A primeira preocupação que tive, ao iniciar o trabalho de organização deste livro, foi encontrar a sonoridades dos textos. Nesse sentido, as fitas cassete foram de total valia, já que, além de trazer novos textos, alguns ainda inéditos, permitiu conferir suas pausas. Ou melhor, tornou possível descobrir de que forma Stela fazia suas pausas. Depois de ouvir uma pequena parte da fita, confirmei que ela usava sempre o mesmo ritmo, possibilitando esta configuração equilibrada que adquirem seus textos quando escritos. Outra consideração que merece ser feita é em relação à correção gramatical: Stela raramente cometia erros. Mesmo depois de quase trinta anos isolada, vivendo em um ambiente como sabemos ser o hospital psiquiátrico [...] A única interferência neste sentido que optei por fazer foi, algumas vezes, substituir o “tô” por “estou” ou ainda o “tive” por “estive”, o que fiz somente quando havia uma repetição muito grande dos termos, carregando a escrita de um peso que não havia no texto falado. Portanto, os poucos erros gramaticais permanecem no texto impresso, como vocês poderão perceber. Quanto à seleção dos materiais, o que terminei por apresentar são, muitas vezes, falas inteiras, ditas num só fôlego. Outras vezes são fragmentos de conversas, partes que isolei de um contexto. Gostaria, ainda, ressaltar que em nenhum momento fiz cortes internos ao texto, quero dizer, quando selecionei fragmentos estes foram publicados em sua totalidade, isoladamente. O contrário disso será cair no erro de construir um novo poema “colando” partes antes isoladas. Quanto à estrutura do livro, sua composição em partes, o que me ocupou foi a tentativa de aproximação da fala como um todo: ouvi inúmeras vezes os textos, percebi as repetições temáticas, as repetições literais, frases que ela gostava. Aos poucos, não pude me furtar de perceber o encadeamento entre outros assuntos, a conexão dos temas a malha de sentido que fazia transparecer uma perspectiva, uma configuração, um olhar.

Figura 39. Viviane Mosé: Apresentação de *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome* (fragmentos) (do Patrocínio 2001, 19-28)

Presentación

Conocí al Padre Mío en 1983. La artista visual Lotty Rosenfeld, me acompañaba en una inestable investigación en torno a la ciudad y los márgenes, investigación iniciada en 1980, y en la que ya habíamos pasado por múltiples hospederías, barrios prostibularios y diversas situaciones de vagabundaje que Lotty Rosenfeld iba documentando en video.

Utilizo el término investigación en un aspecto muy amplio, pues, de hecho, se trataba de salidas a la ciudad, sin un programa estructurado, tan sólo la orientación, la fijación en mundos cruzados por energías y sentidos diferenciadores de un sistema social y cultural visible.

Buscaba, especialmente, captar y capturar una estética generadora de significaciones culturales, entendiendo el movimiento vital de esas zonas como una suerte de negativo –como el negativo fotográfico–, necesario para configurar un positivo –el resto de la ciudad–, a través de una fuerte exclusión territorial para así mantener intacto el sistema social tramado bajo fuertes y sostenidas jerarquizaciones [...]

Con la ventaja y desventaja de comparecer en esas zonas sin una mirada proveniente de la sociología o antropología, hube de abrir un amplio, un gran margen para la especulación, confiando en el quehacer narrativo que permitía tejer y unir creativamente distancias, liberando el flujo analógico y la carga estética incrustada en cuerpos, gestos, conductas y fragmentos de un modo de habitar.

Descansando en la creatividad y, particularmente, en el montaje narrativo, era posible acotar la dramaticidad que las figuras del vagabundaje portaban. Esta tensión dramática se encarnaba materialmente en sus figuras desplegadas en las calles, plazas y rincones de la ciudad [...]

Es Cultura, pensé.

Autofetichizados, vaciados, errantes en la cultura, su escultura se levantaba como un negativo en la ciudad, en un viaje sectorial inacabable, dotando así de equilibrio la polaridad entre sanidad e insania.

En algún lugar era posible suponer que en sus cuerpos estaban impresos los grafismos de todos los otros –lo institucional– que encarnaban en ellos un destino posible, alarmante al traspasar la frontera de la ley transitoria de la ciudad: la ocupación permanente del espacio público, de la vía pública a costa de una voluntaria intemperie existencial.

Habiendo establecido una observación, también pasiva, en torno a ellos, pude percibir que estaban prácticamente desposeídos, carentes de lenguaje oral. La gama de verbalizaciones posibles se había instalado en la energía que sus cuerpos acusaban, augurando el desastre de la palabra posible de nombrar y de nombrarse. Sus cuerpos artísticos parecían encadenados a un eterno presente, a la instantaneidad de la mirada, y al olvido evidente de los ojos dispuestos a devorarlo todo, a disolverlo todo.

Pero el Padre Mío era diferente. Su vertiginosa circular presencia lingüística no tenía principio ni fin. El barroco se había implantado en su lengua móvil haciéndola estallar.

Conocí al Padre Mío en 1983. Habitaba en un eriazó en la comuna de Conchalí. Su modo de apropiación del espacio hablaba de una ya larga instalación en el lugar; ropas colgadas de arbustos, diarios antiguos, piedras de una fogata, y un gran tarro lleno de agua demarcaban un centro que era recorrido una y otra vez por el hombre que llamo el Padre Mío.

Enjuto, rigurosamente limpio, su físico estragado acusaba el efecto de someterse a variadas e intensas condiciones climáticas. Vivía permanentemente en la intemperie.

Debo enfatizar su capacidad de sobrevivencia, dado que su mente estaba detenida en un punto único [...] El Padre Mío, en cada uno de los encuentros que sostuvimos, estaba en completo estado de delirio y, a pesar de eso, era capaz de autoabastecer sus necesidades vitales.

Este libro recoge tres encuentros; en 1983, 1984 y 1985, respectivamente y en cada uno de ellos mi intervención se ha limitado a transcribir en forma fidedigna sus tres hablas grabadas en el eriazó de Conchalí.

Una interrogante me ha atravesado dilatando esta publicación por casi cuatro años: ¿Cómo situar este libro? Interrogante continua, fundamental, percibiendo, por otra parte, que la respuesta ya estaba contenida en el instante mismo de la grabación y, por ello, recuperación de esta habla, siguiendo la lógica de su salvataje en el deseo de su publicación, de esta publicación. Desde dónde recoger esta habla era la pregunta que principalmente me problematizaba, especialmente porque su decir toca múltiples límites abordables desde disciplinas formalizadas y ajenas para mí, como la psiquiatría, por ejemplo.

Hube de ubicarme, otra vez, en un lugar diverso, un espacio de suplantación que no apela a revertir nada, a curar nada, como no sea instalar el efecto conmovedor de esta habla y la relación estética con sus palabras vaciadas de sentido, de cualquier lógica, salvo la angustia de la persecución silábica, el eco encadenatorio de las rimas, la situación vital del sujeto que habla, la existencia rigurosamente real de los márgenes en la ciudad y de esta escena marginal.

En suma, actuar desde la narrativa. Desde la literatura.

Visto desde la literatura, este relato del relato toma gesticulantes las palabras hasta paralizarlas, mostrando su evidencia monologante, al llevar hasta el límite –trágico o burlesco– el nombre, los nombres del poder.

Evoqué la angustia del monólogo interior literario, esa prisa y profundidad por hablar la verdad "verdadera" del personaje escudado tras el simulacro formal de reproducir el pensamiento. Cuando escuché al Padre Mío, pensé, evoqué a Beckett, viajando iracundo por las palabras detrás de una madre recluida y sepultada en la página.

Después de Beckett, me surgió otra imagen:

Es Chile, pensé.

Chile entero y a pedazos en la enfermedad de este hombre; jirones de diarios, fragmentos de exterminio, sílabas de muerte, pausas de mentira, frases comerciales, nombres de difuntos. Es una honda crisis del lenguaje, una infección en la memoria, una desarticulación de todas las ideologías. Es una pena, pensé.

Es Chile, pensé.

Reconociendo que las palabras me hablan cuando me hablan, que en general me entrapa el lenguaje oral, que estoy seducida y comprometida por esa habla que recibí o encontré en la ciudad inesperadamente precisa, hoy recuerdo que pensé: es literatura, es como literatura.

Habiendo reconocido en ella una cierta equidad con la situación chilena bajo dictadura: su eclosión, el habla del Padre Mío me parece que ejerce una provocación y una demanda a habitar como testimonio, aunque en rigor su testimonio está desprovisto de toda información biográfica explícita. Él mismo lo dice en una de sus partes: "Pero debería de servir de testimonio yo. Hospitalario no puedo servir, porque ahí tienen empleada la táctica de la complicidad" (De su "Tercera Habla").

Encontrado en el eriazó de la ciudad, el mérito de su habla radica, precisamente, en su estrecha relación con el lugar, proyectándola más lejos que un simple caso médico. En el margen de todos los casos, su presencia sobreviviente y parlante lo transforma en un orador acosado, víctima marginal de una confabulación que, curiosamente, lo hace parecer ausente y presente a la vez de todos los tópicos institucionales.

El Padre Mío ya no habita más en ese sector.

Retorné a esa zona en varias oportunidades. Pregunté por él en los alrededores: "Se fue", me contestaron.

La publicación de este libro me permite compartir su peso, dejar abiertas otras identificaciones. Me permite, especialmente, diluir su ausencia.

Diamela Eltit
Enero de 1989

Figura 40. Diamela Eltit: Presentación de *El Padre Mío* (fragmentos) (Eltit 2003, 9-17)

En cada una de las presentaciones existe, como elemento determinante de la realización de las publicaciones, la singularidad de los autores. En la presentación de Viviane Mosé (do Patrocínio 2001, 20), se señala: "Stela do Patrocínio chamou atenção por sua singularidade, naquele lugar uniforme [...]. Mas o que realmente diferenciou Stela do grupo foi sua fala. [...]. Em sua fala desconcertante, incisiva, cada sílaba era pronunciada com gosto". Igualmente, Diamela Eltit (2003, 13) resalta en su presentación: "Pero el Padre Mío era diferente. Su vertiginosa circular presencia lingüística no tenía principio ni fin. El barroco se había implantado en su lengua móvil haciéndola estallar". La singularidad de ambos autores radica entonces en su habla. Se trata de casos que, más allá de ser hablas de *locos* —una en encierro y otro en situación de indigencia—, llamaron la atención por su particularidad, por lo que de sentido y estética había en ellas, más allá de la proliferación de voces características del hospital psiquiátrico o de la ciudad. Se trata de textos-caso de habla.

Existe, además, en esa singularidad de habla, una coincidencia en las dos presentaciones acerca de la visualidad del cuerpo de ambos hablantes. En el caso de Stela: "Diferenciava, em um silêncio agudo, sua forma própria de colocar no espaço. Impossível não vê-la: negra, alta, com muita dignidade no porte, algumas vezes enrolada em um cobertor com o rosto y os braços pintados de branco" (do Patrocínio 2001, 20). Para Eltit,

la visualidad inicia, no propiamente sobre el Padre Mío, sino sobre la comunidad de indigentes con los que comenzó su trabajo de investigación:

Habiendo establecido una observación, también pasiva, en torno a ellos, pude percibir que estaban prácticamente desposeídos, carentes de lenguaje oral [...] Sus cuerpos artísticos parecían encadenados a un eterno presente, a la instantaneidad de la mirada, y al olvido evidente de los ojos dispuestos a devorarlo todo, a disolverlo todo. (Eltit 2003, 13)

De manera que lo que empieza con una observación, con una lectura de los cuerpos, inevitablemente lleva a una escucha muy particular que se abre a la descarga acústica de hablas delirantes en la que las presentadoras encuentran un sentido que trasciende una temática o un significado. El *ruido* visual de la diferencia del cuerpo de Stela en el hospital psiquiátrico y de los indigentes en las calles de Santiago de Chile, lleva a las transcriptoras a una escucha de ese exceso de voces que luego culminará en su materialización a través de las publicaciones.

Tanto en las curadurías de *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome* y de *El Padre Mío*, como en su trabajo de autoras, Mosé y Eltit presentan propuestas literarias y artísticas ciertamente críticas. La primera, escritora, poeta y psicoanalista se basa en la filosofía y el arte, con una deriva importante en los planteamientos sobre expresión estética de pacientes psiquiátricos que se concretaron en Brasil gracias a Nise da Silveira y que, posteriormente, adquirieron mayor relevancia con la Reforma Psiquiátrica iniciada en 1970. Respecto a Eltit, su trayectoria en el arte y la literatura se basa en propuestas cuyo centro lo constituyen hombres y mujeres marginados de la sociedad chilena de la postdictadura y la contemporaneidad. En este sentido, no deja de tener relevancia lo que se refiere a la mirada de las transcriptoras y a cómo se estableció en ellas un proceso de investigación creativa que inició con la observación de espacios que las llevó a individuos singulares, para luego concluir con una escucha que dio como resultado publicaciones en las que su posible autoría como escritoras se problematiza ante las voces de esa particularidad, es decir, ante los casos de habla.

Consideramos que otro aspecto a destacar lo constituye la explicación del modo como se realiza la transcripción: se resalta la dificultad que representa llevar el código oral al escrito, a lo que significa *poner* oído a los silencios, a los tonos, a las pausas y a la expresividad, dejando claro, además, el intento de fidelidad de las transcripciones: “Principalmente em se tratando de Stela, que falava de uma forma muito própria; suas palavras, extremadamente bem pronunciadas, eram sempre carregadas de muita emoção.

Essa força interpretativa que o texto impresso não pode ter. Portanto, entre a fala de Stela e este livro, existe e existirá sempre um hiato” (do Patrocínio 2001, 26). Pero además de ello, la reflexión sobre el lenguaje en las dos presentadoras nos lleva a la observación sobre cómo los dos textos constituyen formas estéticas en las que un habla particularísima da lugar a un lenguaje ante el cual se tiene la necesidad de crear un registro. Una forma de lenguaje urgente que produce también la urgencia de “diluir [la] ausencia” (Eltit 2003, 17), de quienes tienen algo que decir, en un orden distinto, pero productivo y prolífico que trasciende el problema de la *Verdad* y que evidencia, no un uso referencial, explícito o metafórico del lenguaje, sino su productividad.

Tanto para Mosé como para Eltit, el lenguaje de las producciones de Stela do Patrocínio y de El Padre Mío es concebido entonces como *literario* desde un sentido que traspasa los muros del campo –tal como se hizo también con los del hospital psiquiátrico–, para producir una rasgadura que, en estos casos particulares, no solo profana la escritura, sino también las funciones de autoría literaria y de la palabra como *bella letra*. Así, el libro *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*, de Stela do Patrocínio se publica como parte de la colección de poesía brasileña de la editorial Azougue, lo que constituye un gesto que, desde sus organizadores, representa la visibilización y, agregamos, la audición de una voz que habló durante treinta años de encierro hospitalario (desde 1962 hasta 1992 cuando fallece).

Diamela Eltit (2003, 14-5) encuentra en el habla de El Padre Mío una forma que logra relacionar con su trabajo de investigación y creación:

Hube de ubicarme, otra vez, en un lugar diverso, un espacio de suplantación que no apela a revertir nada, a curar nada, como no sea instalar un efecto conmovedor de esta habla y la relación estética con sus palabras vaciadas de sentido, de cualquier lógica, salvo la angustia de la persecución silábica, el eco encadenatorio de las rimas, la situación vital del sujeto que habla, la existencia rigurosamente real de los márgenes en la ciudad y de esta escena marginal.

En suma, actuar desde la narrativa. Desde la literatura.

A Eltit, la forma del lenguaje de El Padre Mío se le asemeja a un Chile fracturado por las circunstancias políticas de la postdictadura, pero también a un habla que “es literatura, [que] es *como*, literatura” (16; énfasis añadido). El enunciado deja ver cómo el lenguaje del Padre Mío se acerca a esa forma estética denominada literatura, pero sin serlo exactamente. El adverbio *como* que agrega Eltit indica una semejanza, no una igualdad. Implica una zona porosa que pareciera albergar la posibilidad de ser *algo* que no termina

de ser por completo. Ser *como* literatura es un símil, una diferencia y, a la vez, un escape de los estatutos del campo literario y de sus sistemas de legitimación.

En todo caso, la cuestión literaria en ambos textos aparece siempre como una potencia, tal vez por la necesidad de nombrar las publicaciones con una categoría, aun con la mirada transdisciplinaria que rige a sus autoras. Quizás, por lo que la literatura permite articular, como exceso o como falta, como *aquello* que no sería viable dentro de otras instituciones discursivas. Es posible que el lenguaje que hablan los autores para objetivar sus experiencias no coincida con la intención de sus transcriptoras, sin embargo, las escuchas lo percibieron como literatura por lo que esta última significa como lenguaje en acto y no como discurso:

En los momentos más radicales de sus recorridos, también la literatura, como la locura, transitará y cruzará los límites, sometiendo el orden de las articulaciones, de la lengua misma, a la tensión más plena de la errancia y el extravío. Porque, ¿no supone la escritura el riesgo irreductible de la pérdida del sentido, allí donde la materialidad proliferante del cuerpo y la particularidad parecieran cancelar el dominio, la efectividad de las categorías del pensamiento? Allí donde se disuelven las diferencias más básicas y sus economías del sentido, la literatura intentará cancelar las categorías de su identidad y de su nombre. Allí, sin embargo, postulará, con el gesto mismo de la cancelación del nombre, una ética, un juicio a veces severo, un albergue para el extravío, para los escombros, los restos que deja en su paso la lógica del buen sentido y la racionalidad. (Ramos 2012, 155-6)

La escritura *supone un riesgo irreductible de la pérdida del sentido* cuando es percibida como *praxis*; es entonces cuando puede deshacer y rehacer el lenguaje para que, como señalara Deleuze (1996, 11), se transforme en *una salud*. Pero no solo la escritura; el habla se constituye también como acto en el que, además de las palabras y las frases, interviene una sonoridad que crea marcas y permite otra lógica que, en el caso que nos ocupa, se pierde y rescata a través de la mediación de la transcripción, por lo que asumimos esta pérdida también como nuestra. De esa habla productiva, y de su falta, surge el interés, nada casual, de las presentadoras en las transcripciones y su necesidad de captar, a través de la escucha y aun sin *entender* —como se suelen entender los discursos, la narrativa lineal o el arte figurativo—, una productividad estético-delirante que se instaura como una forma sensible desde la fragmentación, la interrupción y lo monológico. Esta productividad, según Mosé, se da en Stela do Patrocínio (2001, 24) de una manera que entra y sale de la fragmentación del lenguaje delirante:

Com Stela era diferente, ela parecia capaz de se organizar neste limite, nesta tenção entre ordem y ausência de ordem. Sua palavra é capaz de manter sem sustentar, necessariamente, nos limites subjetivos, gramaticais e lógicos, ou seja, não é exatamente este tipo de ordenação que sua linguagem ou seu psiquismo buscava. Ousaria dizer que

Stela se sustentava em uma ordenação delirante, uma ordenação móvel, fundada na afirmação de sua própria fragmentação.

En el caso del Padre Mío, Diamela Eltit (2003, 14) intenta *ubicarse* de diversas maneras ante un habla difícil, un habla de goce:

Una interrogante me ha atravesado dilatando esta publicación por casi cuatro años: ¿Cómo situar este libro? Interrogante continua, fundamental, percibiendo, por otra parte, que la respuesta ya estaba contenida en el instante mismo de la grabación y, por ello, recuperación de esta habla, siguiendo la lógica de su salvataje deseo de su publicación, de esta publicación.

En los dos casos no hay duda respecto de que las hablas constituyen formas estéticas. Son textos de goce que derivaron en una simbolización que permitió concebir otra lógica en el lenguaje delirante. Se trata de publicaciones *raras*, de textos *sospechosos* en cuanto a su derivación en escritura y por ser considerados, además, *como* literarios. Lo que sí es seguro es que las hablas adquirieron un formato perdurable que les permitió salir del hospital psiquiátrico o del monólogo delirante para atravesar al lector-escucha con su productividad. ¿Qué es lo que producen estas hablas que fueron escritas? ¿Qué hablan y cómo lo hacen? Son dos de las interrogantes que nos llevan ahora a leerlas y escucharlas.

4. *O falatorio de Stela*

Más allá del título con el que fue publicado el libro *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*, *falatorio* fue el nombre que Stela do Patrocínio dio a sus propias producciones de habla grabadas entre 1986 y 1989 en la Colonia Psiquiátrica Juliano Moreira de Rio de Janeiro, donde estuvo interna. Al igual que en el caso de *Nanacinder*, *falatorio* se trata de un significante creado de acuerdo con el sentido que le da su autora. Con esta característica, podríamos considerarlo como un texto-caso en el que Stela do Patrocínio, autora con nombre propio, designa no solo un texto, sino una manera de expresar que parte de un habla estética, posteriormente transcrita. Además, el hecho de nombrar su propia habla como obra, nos remite a una consciencia de metalenguaje en la autora. No se trata solamente de oralidad o de un libro. No es un género literario, ni un testimonio... Es un *falatorio*.

En su edición transcrita, Viviane Mosé organizó el falatorio en ocho partes: I. Um homem chamado cavalo é meu nome; II. Eu sou Stela do Patrocínio, muito bem patrocinada; III. Nos gases eu me formei, eu tomei cor; IV. Eu enxergo o mundo; V. A

parede ainda não era pintada de tinta azul; VI. Reino dos bichos e dos animais é o meu nome; VII. Botando o mundo inteiro pra gozar e sem gozo nenhum; VIII. Procurando falatório; y, por último, una entrevista: “Stela por Stela”. Dichas partes fueron tituladas por la presentadora con fragmentos que correspondían al habla grabada de la autora. De manera que el libro publicado corresponde a las transcripciones que en su origen no se dividían en partes sino en casetes.

En nuestro caso, hemos tratado de leer los textos atendiendo a la singularidad de un lenguaje en el que, al igual que en los textos-casos escritos, prevalecen las repeticiones, los silencios –que en este caso se perciben de manera espacial– y la ruptura sintáctica. Lo anterior, sumado a la expresión de la vivencia dentro del hospital psiquiátrico, es decir, a la inscripción de su experiencia de vida en encierro. Stela do Patrocínio, como antes señaláramos, vivió confinada durante treinta años ininterrumpidos, por lo que su habla nace en este espacio y parte de dicha vivencia:

Eu estou num asilo de velhos
Num hospital de tudo que é doença
Num hospício, lugar de maluco louco doido (do Patrocínio 2001, 47)

La vivencia en el hospital es siempre la vivencia de la enfermedad. El tiempo que allí se experimenta es el de *un asilo de viejos*; lugar en el cual confluyen el pasado y el presente, sin noción alguna de futuro, salvo en el tiempo reflexivo de Stela donde conviven la esperanza y la derrota. Y es que, tal como sucede con el tiempo de la memoria destruida del delirante, el presente es un espacio en el que habita la catástrofe y del que apenas se rescatan restos sin evidencia de una vida rota, que se expresa mediante una palabra que resiste:

Meu passado foi um passado de areia
Em mar de Copacabana
Cachoeira de Paulo Alfonso
Bem dentro da Lagoa Rodrigo de Freitas
No Rio de Janeiro

O futuro eu queria
Ser feliz
E encontrar a felicidade sempre
E não perder nunca o gosto de estar gostando

O que eu penso em fazer da minha vida
É encontrar a felicidade ser feliz
Ficar gostando e não perder gosto
Ser feliz
Encontrar a felicidade

E não perder o gosto de estar gostando (73; énfasis añadido)

Eu sei que o meu *passado*
 Eu prestei bem atenção como foi
 O *presente*
 Eu continuo prestando atenção como é
 Mas o *futuro*
 Eu não sei como vai ser
É difícil de eu descobrir
Como vai ser o meu futuro (74; énfasis añadido)

En el texto, la imagen del pasado como un *pasado de arena*, deja abierta la posibilidad de captar ese tiempo escurridizo que, en varias ocasiones, inscribe la autora en su falatorio. En los textos-caso en general, el tiempo es un tópico que se deja percibir a través de lo poético de una imagen, a la vez que expresa el funcionamiento de una memoria que se escurre por los intersticios de palabras en las que pasado, presente y futuro se juntan.

La conciencia del tiempo del hospital, de la enfermedad y del suyo propio le permite a Stela hablar de su experiencia mediante una serie de textos que se van conectando a partir de fragmentos que la presentadora divide, según sus silencios. Así, en la primera parte titulada: “Um homem chamado cavalo é meu nome”, el contenido se centra en la relación hospital-enfermedad y en cómo el encierro constituyó para la autora un agravante de su condición:

Eu estava com saúde
 Adoeci
 Eu não ia adoecer sozinha não
 Mas eu estava com saúde
Estava com muita saúde
Me adoeceram
Me internaram no hospital
E me deixaram internada
E agora eu vivo no hospital como doente

O hospital parece uma casa
 O hospital é um hospital (51; énfasis añadido)

El texto muestra al hospital como cerco que, por ser habitado durante toda una vida, se convierte en casa, pero no en hogar. La descripción de este espacio como lugar de confinamiento constituye una mirada crítica acerca del funcionamiento del hospital psiquiátrico como dispositivo de control de los sujetos, solo que ya no desde el discurso de Saber dedicado al estudio de la historia de la locura o de la psiquiatría, sino desde la

El habla de Stela es un habla consciente de su condición, de su encierro, de los efectos que los medicamentos ejercen sobre ella, y consciente también de su propio cuerpo. Los textos sobre la corporalidad atraviesan todo el falatorio, ya sea mediante la descripción de cómo ocupa un lugar dentro del hospital, o de la narración acerca de las marcas que dejan los agresivos tratamientos que se realizan en los pacientes psiquiátricos. Sin embargo, y gracias a esta narrativa de la experiencia, paradójicamente, el cuerpo logra *hacerse* presente y *rehacerse* para sí a través de la palabra. Deviene cuerpo diferenciado y existente que habita un espacio y es consciente de sí; es decir deviene subjetivo. Se trata de un cuerpo al que se le niega *ficar*, quedarse, pero que logra establecerse en el texto de manera permanente a través de la escritura de su habla:

É dito: pelo chão você não pode ficar
 Porque lugar de cabeça é na cabeça
 Lugar de corpo é no corpo
Pelas paredes você também não pode
Pelas camas também você não vai poder ficar
Pelo espaço vazio você também não vai poder ficar
 Porque lugar de cabeça é na cabeça
 Lugar de corpo é no corpo (52; énfasis añadido)

La conciencia de Stela sobre su condición abre una reflexión acerca de la autora y su lugar en el hospital. Dicha reflexión es el resultado de su permanente observación como asilada, la cual deriva, a su vez, en una forma de resistencia, incluso dentro de un espacio en donde toda posibilidad de libertad de elección ha sido capturada. Más allá de la diferencia corporal que Viviane Mosé (20) señalara en la presentación: “Parecia uma rainha, não se portando como as outras, que se aglomeravam, pedindo sempre. Diferenciava, em um silêncio agudo, sua forma própria de se colocar no espaço”, la diferencia de Stela radica en el hecho de poder inscribir su voz, de materializar su conciencia y percepción a través de la palabra. Su diferencia es captada gracias a una subjetividad que deriva en texto estético, estableciendo un punto de fuga mediante la palabra que, además del encierro y la subjetivación que este implica, muestra espacios de resistencia que tienen lugar mediante de la creación. Es la expresión y su productividad estética, más allá de su presencia física, lo que hace notar la diferencia de Stela dentro del manicomio, y lo que a su vez nos permite escucharla y leerla:

Aqui no hospital ninguém pensa
 Não tem nenhum que pense
 Eles vivem sem pensar

Comem bebem fumam
 No dia seguinte querem saber
 De recontinuar o dia que passou
 Mas não tem ninguém que pense
 E trabalhe pela inteligência

Não trabalho com a inteligência
 Nem com o pensamento
 Mas também não uso a ignorância (61-2)

El hospital se percibe como un lugar habitado en donde no vive el pensamiento. La frase: *aquí en el hospital nadie piensa*, alude a un espacio en donde prevalece una rutina improductiva. Pensamiento e inteligencia se muestran como actividades paralelas, por lo tanto, la autora se refiere a una actividad específica que es contraria a la ignorancia. Hablar de pensamiento –o de su falta– en el espacio psiquiátrico implica, sin duda, una mirada, la permanente observación de la cotidianidad y su respectiva reflexión. Es precisamente esta reflexión, junto con la autoconciencia a la que nos referimos anteriormente, la que hace que Stela se autorepresente dentro de un espacio en donde la autora percibe un pensamiento alternativo al de la inteligencia o la ignorancia: *No trabajo con la inteligencia/ ni con el pensamiento/ pero tampoco uso la ignorancia*. La autora habla desde una lógica distinta que, más allá de los binarismos locura/sensatez, razón/sinrazón, inteligencia/ignorancia, sugiere una actividad que escapa de la antonimia. Es esta reflexión la que permite pensar en una singularidad acerca de Stela y su relación con la palabra como forma de manifestar una diferencia:

Eu sou seguida acompanhada imitada
 assemelhada
 Tomada conta fiscalizada examinada revistada
Tem esses que são igualzinhos a mim
Tem esses que vestem e se calçam igual a mim
Mas que são diferentes da diferença entre nós
 É tudo bom e nada presta (63; énfasis añadido)

La uniformidad del psiquiátrico, que incluye el uniforme, la comida, el tratamiento médico, el trato al paciente, los horarios, entre otros aspectos, es cuestionado por Stela a partir de su voz: *Tienes a esos que son igualitos a mí/ Tienes a esos que visten y se calzan como yo/ Pero son diferentes de la diferencia entre nosotros*. La diferencia de la población del hospital respecto a Stela es un señalamiento de la autora sobre lo que no se percibe dentro de este cuando los pacientes psiquiátricos son concebidos como un colectivo genérico, aunque cada uno de ellos sea distinto. Al hablar sobre su rutina como paciente,

do Patrocínio manifesta una diferencia y establece en su texto la existencia tanto de la subjetivación como la subjetividad de quienes habitan el espacio psiquiátrico. Sobre esto, Yonissa Marmitt Wadi (2011, 254), investigadora sobre el caso de Stela, señala:

O conceito de poder, tal como o formula Foucault em seus últimos escritos, possibilita um olhar que sem abandonar o entendimento da relação saber-poder na constituição da psiquiatria, do manicômio como um dos lugares do seu exercício [...] permite avançar e perceber a multiplicidade das relações no microcosmo do hospício, no qual tem lugar processos de subjetivação variados (visíveis nas falas, nos escritos, nas pinturas... dos tidos como loucos) que tornam necessário olhar para esse espaço de forma mais atenta, rompendo com as análises superficiais e funcionalistas que o concebem como mero espaço de controle social.

De manera que, si bien el hospital psiquiátrico ha sido analizado como espacio de poder en donde se origina el discurso de un saber médico y un dispositivo de control, se hace también necesario mirar/escuchar los agenciamientos que los sujetos que habitan este espacio producen como formas de vida y resistencia, aun en las condiciones bajo las cuales se les mantiene. El caso de Stela do Patrocínio es, sin dudas, uno en el que se produce una agencia a través de la objetivación de su experiencia por medio de una palabra que manifiesta, de forma estética, las marcas de la subjetivación, pero, sobre todo, los restos de su vivencia:

Eu sou Stela do Patrocínio
 Bem patrocinada
 Estou sentada numa mesa nega preta e crioula
Eu sou uma nega preta e crioula
Que a Ana me disse (do Patrocínio 2001, 66; énfasis añadido)

El *yo soy* de Stela implica la reafirmación del nombre propio, de su identidad civil y de su función autora. Ya no son solamente las iniciales las que identifican el texto, sino su propia nominación lo que su voz nos brinda. Las marcas étnicas dichas por Ana, parecieran denotar como *Otra* la describe hacia el final del texto *Yo soy una chica negra y crioula/ Que Ana me dijo*. Sin embargo, la enunciación en primera persona con la que inicia su texto, además del juego con su apellido y el adjetivo *patrocinada*, hace pensar en una autoconsciencia sobre su identidad que será pendular en cuanto a su *estar* en un cuerpo pensado siempre desde la diferencia:

Eu já fui operada várias vezes
 Fiz várias operações
 Sou toda operada
 Operei o cérebro, principalmente

 Eu pensei que ia acusar

Se eu tenho alguma coisa no cérebro
Não, acusou que eu tenho cérebro
Um aparelho que pensa bem pensado
E que é ligado a outro que não pensa
Que não é capaz de pensar nada e nem trabalhar

Eles arrancaram o que está pensando
E o que está sem pensar
E foram examinar esse aparelho de pensar e não
pensar
Ligados um ao outro na minha cabeça, no meu
cérebro

Estudar fora da cabeça
 Funcionar em cima da mesa
 Eles estudando fora da minha cabeça
 Eu já estou nesse ponto de estúdio, de categoria (69)

La relación que se establece en el texto entre un *cerebro* y una *cabeza*, es decir, un órgano fisiológico y otro de pensamiento, además de hacernos especular sobre ese lugar entre lo físico y lo psíquico donde el alienismo ubicaba la enfermedad mental durante el siglo XIX, da una imagen de la enfermedad psiquiátrica como *algo* que invade el cerebro, pero que, en ocasiones, le deja espacio de lucidez, por lo que la *locura* no necesariamente es una condición de enajenación total: “Hay un espacio lógico y temporal del delirio, dentro del cual se impone la distorsión de los razonamientos por la necesidad de que permanezcan dentro de sus confines” (Bodei 2000, 61). Además de esta percepción de la locura como *algo* entre lo físico y lo psíquico, y de la enfermedad como invasora del órgano del cerebro, la imagen fisiológica del cuerpo abre espacio a una reflexión en la que dialogan lo físico y lo etéreo:

Não sou eu que gosto de nascer
Eles é que me botam pra nascer todo dia
E sempre que eu morro me ressuscitam
Me encarnam me desencarnam me reencarnam
Me formam em menos de um segundo
Se eu sumir desaparecer eles me procuram onde
eu estiver
Pra estar olhando pro gás pras paredes pro teto
Ou pra cabeça deles e pro corpo deles (do Patrocínio 2001, 79; énfasis añadido)

La existencia en la voz de Stela posee múltiples transformaciones: deviene cuerpo, tiempo, objetos, gases... El encierro como condición crea en la palabra posibilidades de configurar la vivencia interior en formas heterogéneas que simbolizan *aquello* que trata de manifestarse en el lenguaje delirante, pero a lo que no podemos aproximarnos sino

desde el sentido que intuimos y que escuchamos como un susurro del que no tenemos certeza alguna:

Eu era gases puro, ar, espaço vazio, tempo
 Eu era ar, espaço vazio, tempo
 E gases puro, assim, ó, espaço vazio, ó
Eu não tinha formação
Não tinha formatura
 Não tinha onde fazer cabeça
 Fazer braço, fazer corpo
 Fazer orelha, fazer nariz
 Fazer céu da boca, fazer falatório
 Fazer músculo, fazer dente

Eu não tinha onde fazer nada dessas coisas
Fazer cabeça, pensar em alguma coisa
Ser útil, inteligente, ser raciocínio
Não tinha onde tirar nada disso
Eu era espaço vazio puro (82; énfasis añadido)

La preexistencia etérea, tan reiterativa en las últimas grabaciones de Stela, ocupa un espacio importante en lo que significa la falta de cuerpo y la falta de razón: *Yo era gases puro, aire, espacio, vacío, tiempo [...] Yo no tenía formación [...] No tenía donde hacer cabeza/ Hacer brazo, hacer cuerpo/Hacer oreja, hacer nariz/ Hacer cielo de la boca, hacer falatório/ Hacer músculo, hacer dientes...* La preexistencia se concibe como un estado, no solo etéreo; sino como un vacío de cuerpo humano en el que no existe la posibilidad de inteligencia ni de raciocinio; dos de los elementos recurrentes de sus textos: *Yo no tenía donde hacer nada de esas cosas/ Hacer cabeza, pensar en alguna cosa/ Ser útil, inteligente, ser raciocinio/No tenía donde sacar todo eso/ Yo era espacio vacío puro.* Sin cuerpo, no hay raciocinio, solo la corporalidad permite la humanidad. El cuerpo funciona entonces como recipiente de donde se puede *sacar* el pensamiento y, paradójicamente, la enunciación de los verbos en pasado posiciona la preexistencia inmaterial en tiempo pretérito, por lo que la voz habla desde el presente de un cuerpo existente y material desde donde sí puede *hacer falatório*.

5. *El Padre Mío, por el Padre Mío*

En esta transcripción, el significante El Padre Mío –como Nanacinder– cumple la función de nombre propio y también de texto. Aunque el nombre de Diamela Eltit aparezca en la portada, la voz de quien *habla* pertenece a un *sinnombre propio*, nominado

por Eltit con una de las frases que él repite una y otra vez en su texto delirante: El Padre Mío. El nombre del hombre y el nombre del texto son una resonancia, una huella recurrente. A falta de significante, se nombra con un eco al indigente esquizofrénico; acto simbólico que nos hace pensar en un devenir texto. Según lo señalado al inicio de este mapa, la autoría correspondería a quien realiza el habla, a El Padre Mío, nombrado por Eltit en su intento por asir la experiencia del encuentro con esta habla imposible y delirante, ante la cual solo queda circunscribirla a una presentación y nombrarla:

Una nota introductoria en primera persona abre a la lectura el libro-objeto realizado en el acto de sobre-exposición de la *autora* hacia el afuera que hace causa en su deseo de escritura. Entre “etnocrítica” y poética, ella sirve de explicación al título enigmático que lo encabeza; y de marco, al habla indigerible del “Padre Mío” que se recoge más adelante entre sus páginas. Pero, además, establece el sesgo crítico a través del cual la autora se reconoce como interpelada por la contundencia de su “hallazgo” [...] (Cróquer 2019, 137; énfasis añadido)

Eltit, en este caso, más curadora que autora, crea una propuesta en su presentación, y allí inscribe su propia necesidad de materializar un habla de la que solamente puede *recibir* –como señalara Barthes respecto de algunos textos de goce impublicables– una descarga acústica, una sonoridad *barroca* de la que, apenas, se rescatan algunos ecos. El habla de El Padre Mío resulta así un habla productiva por lo que *da*, más allá de su recepción, y por lo que origina, al interpelar la razón y la lengua de quienes ponen el oído y necesitan también retirarlo para proseguir nuevamente con la escucha –cuatro años esperó Eltit para la publicación–. ¿Cuáles son esos ecos que nos deja la descarga acústica de El Padre Mío? ¿Cuál sentido podría derivar de la multiplicidad de voces que se reúnen en su habla?

A diferencia del falatorio de Stela do Patrocínio, el habla de El Padre Mío resultó de un encuentro sin cerco interior, pero sí exterior: los márgenes de las calles de Santiago. Sumado a esta diferencia, tenemos, además, que su acto no posee la misma consciencia de registro de voces, que sí está presente en Stela. Voces, hemos escrito y no voz, precisamente porque lo que deja escucharse, con resistencia y angustia, son innumerables voces que forman un *collage* en el que, de manera limitada, puede percibirse la catástrofe del encuentro con lo Real. Si, por sí mismo, ningún sujeto puede simbolizar ese encuentro, ¿cómo podríamos nosotros, apenas receptores auditivos y lectores, conocer o si quiera aproximarnos a la verdad que el otro experimenta? De ahí que, más allá del problema de autoría, la posición de Eltit, resulte una postura ética que nos deja, mediante la palabra escrita, el *ruido* de las voces del Padre Mío: “la *autora* que se expone en esta escritura

inclasificable y descolocada, cifra la razón de ser de su autoría en la íntima necesidad de hacer manifiesto un vínculo (im)posible con el ‘otro’ que falta. O en una urgencia, si se quiere, que es, al mismo tiempo, compromiso ético con la ‘verdad’ de lo experimentado ‘en carne propia’” (Cróquer 2019, 141; énfasis añadido).

Así, en esta tormenta de voces, El Padre Mío nos deja resonando, en el oído aturrido, solo algunas palabras-cosa-cuerpo, significantes desbordados cuyo sentido es absolutamente incierto.

I
SU PRIMERA HABLA
(grabada en 1983)
[fragmento]

Usted me lleva con el plan de eso. –¿Cómo no voy a saberlo yo?–, si yo soy el hombre que voy a dar las órdenes aquí yo. Voy a dar las órdenes en el país. Porque yo no tengo compromisos con ellos ni con el rey Jorge, que está últimamente dando las órdenes, que posee un rango. El Padre Mío da las órdenes ilegales en el país. Hace muchos años, que subsiste de ingresos bancarios ilegales, del dinero que le pertenece a la concesión del personal de la Administración. Él es cómplice con el Padre Mío de estos asuntos. Yo les quiero hacer un servicio a ustedes por la venta de sus derechos. Porque yo fui solicitado para ocupar esos cargos y esas garantías, no el Padre Mío ni el señor Colvin que es el señor Luengo, que es diputado y senador. A él le ofrecieron esos cargos y esas representaciones: por eso que a mí me planearon por asesinato y enfermo mental. Se pagó un dinero importante por lo mío. El canto hay que superarlo, él es Argentino Ledesma, yo soy el que lo superé a él como cantor. A mí me tienen planeado más de veinte años en esos asuntos, porque yo fui solicitado para ocupar esos cargos, ya que esto me lo planeó antes a mí. No se lo admití por ningún motivo, porque ahora yo le quiero confirmar a él que no representa esas garantías, porque a mí me planearon anteriormente, cuando se quedaron con las garantías legales bancarias, la concesión del dinero bancario al personal de la Administración del país. Si yo hubiera estado preparado en los trabajos pesados de los entrenamientos –¿no ve?– con cincuenta kilos seiscientos gramos antes yo, pero ahora no, porque estoy casi inutilizado yo. –¿Cuánto cree que habría progresado de esa fecha a esta fecha yo, si hubiera trabajado en los mismo y si hubiera tenido la ayuda indicada en los medicamentos por lo extendido?– *el medicamento que tienen que concederle a ustedes por mi persona*, si es que pueden hacer mis diligencias con *los Ilustrísimas*, y que fui solicitado por el compromiso de la Alianza para el Progreso, las garantías de preferencia. Hizo un ofrecimiento el señor Allende al personal de la Administración para representar esas garantías. El Padre Mío les da las órdenes a todos ustedes, ilegal. Yo esto lo vine a saber a la edad de treinta y un años, yo porque cuando vivió conmigo nunca me explicó que ocupó cargos en la administración. Barahona, que en ese entonces era representante de Abastecimiento y Hospitalario –pero él ya está retirado–, porque esas garantías las vendió ilegales en los juegos de azar, pero eso ustedes no lo saben. Igual que el señor Colvin que es el señor Luengo, que vendió esas garantías ilegales y le tocó pasar por los cargos que representa y las garantías de los Ilustrísimas que representan esas garantías. Eso lo sé yo no más. Así es que yo les hice un servicio como fuera hasta aquí. El Partido Comunista –¿sabe cuál es aquí?–: las asociaciones religiosas, ya que a todo hombre –¿sabe usted por qué los matan?–: para quedarse con las propiedades de ellos y por las personas que ocupan cargos y que representan las garantías de ocupar cargos. Ellos son comunistas aquí. El Padre Mío es comunista con la cédula de identidad, pero lo hace por negocio, ya que el Padre Mío vive de la usurpación permanentemente con el señor Luengo, que es el señor Colvin que le sirve para la Antártida [...] Pero yo no soy cómplice en esos asuntos, porque él no quiere

atenuantes una vez más para quedarse con las garantías ilegales y la representación de esos derechos y las personas que ocupan cargos en la representación. Ellos contribuyen con el país. Querían quedarse con los hospitales. Ellos tenían planeado lo mismo una vez, con el señor Luengo, una vez más [...] El mismo señor Pinochet es el señor Colvin, el mismo jugador William Marín de Audax Italiano, el mismo [...] Don Alejo es Raúl Hiriarte, el Padre Mío tenía compromisos y la cantante, él, con él tiene compromisos y la señora con que llegaba Don Luis Quintero antes a mi casa es de ahí. Esa misma casa a la entrada de Andrés Bellos, la entrada al Siquiátrico. Llegaba don Luis Quintero, que es senador, a mi casa –la familia Badilla-Padilla–, y ahí, en el Hospital Siquiátrico estuve dos años para silenciarme, por lo que le estoy conversando [...]

Figura 41. Fragmento: Primera habla de El Padre Mío (Eltit 2003, 21, 23-5; énfasis añadido)

Esa habla agobiante que va como un flujo indetenible, que nos deja sin certezas, que incomoda la lectura y el cuerpo, que desborda la audición y más aún la observación, nos *da*, a pesar de lo anterior, el registro de una inscripción: los enunciados que remiten a un poder Real que desbarata toda posibilidad de orden, de diálogo, de ritmo, melodía, de discurso. El desbarajuste sintáctico que ya habíamos leído en los textos-caso de los talleres y la revista (ruptura sintáctica, palabras desbordadas, palabras-valijas), aparecen ahora con la fuerza abrumadora de la lógica delirante.

La imposibilidad de entendimiento semántico que da el texto nos entrega, sin embargo, un sentido que perdemos si tratamos de leer o escuchar de manera lineal o entrelíneas; la repetición de significantes políticos no ofrece un análisis biográfico del Padre Mío, sino las heridas de un poder que pulsa por salir a través de su delirio. Es este el modo en que el lenguaje delirante del texto nos arroja al rostro los síntomas de una catástrofe personal en la que se escuchan los ecos de un contexto. Sin embargo, la sintaxis disociada del habla permite establecer posibles asociaciones que no dejan de atravesar, por la fuerza, el campo de la *razón*: “Es Chile, pensé. Chile entero y a pedazos en la enfermedad de este hombre; jirones de diarios, fragmentos de exterminio, sílabas de muerte, pausas de mentira, frases comerciales, nombres de difuntos. Es una honda crisis del lenguaje, una infección en la memoria, una desarticulación de todas las ideologías” (Eltit 2003, 15), escribe Diamela Eltit en su presentación, al encontrarse con su propia experiencia a través de los fragmentos de la verdad de un esquizofrénico.

El relato roto del Padre Mío deja ver nombres-personajes, claros enunciados que remiten a la dictadura pinochetista, marcas políticas del poder, señales de un funcionamiento burocrático, rastro de las consecuencias de la enfermedad mental (hospital psiquiátrico, medicamento) y Chile siempre presente (*Es Chile, pensé*). Estos aparecen como retazos de un imaginario que se hizo pedazos y cuya conexión resulta imposible. Si son ficción o realidad es una duda que no cabe en la lectura de un texto

como *El Padre Mío*, porque son los restos de la verdad de un sujeto en quien el lenguaje representa un intento de organización, lo que pulsa por producir sentido. Un relato sin representación, pura intervención de sentidos monológicos que, a pesar de ello, gritan desquiciados para generar en nosotros intentos de significación que nunca se podrán concretar.

La negatividad del lenguaje delirante otorga una única certeza: existen textos que solo podemos *recibir* con el ruido de la descarga que nos entregan. Sin intento de interpretaciones exegéticas y sin otra verdad que la que genera, en nosotros como lectores-escuchas, el encuentro con una lógica distinta que nos saca de nuestro pensamiento racional para aturdirnos y hacernos decir que *no lo entendemos*.

II
SU SEGUNDA HABLA
(grabada en 1984)
[fragmento]

Esas pruebas tengo que hacerlas yo para ser Carlos Gardel. Si a mí no me hubiera acontecido este hecho, tendría la misma edad con el medicamento que existe, y ustedes también. Porque el medicamento éste es perjudicial para el contacto con la mentalidad. *El señor Luengo que es el señor Colvin* tiene compromisos con el medicamento para quedar negro de la piel. El prefiere el exterminio. Pero yo no soy cómplice con él. Si yo hubiera ejercido mi trabajo desde el tiempo que estoy planeando con los entrenamientos, yo habría desarrollado mi físico, sería un hombre perfeccionado: un facultativo, *un hombre de ciencia*. Mi ayudante fue elegido el señor Eduardo Frei. De esa fecha recibe el personal bancario el dinero en complicidad solicitado por mi persona, firmado en el decreto por *los Ilustrísimas* que representan estas garantías. *Las representa el señor Luengo que es el señor Colvin y el Padre Mío tampoco*. Son cómplices ambos en estos asuntos, en la ilegalidad. Yo, al contrario, perjudiqué mi salud desde el tiempo en que me tienen planeado. Me habría conservado de la misma edad y yo me podría unos cuatrocientos kilos, por lo menos, en mi físico, si hubiera ejercido el trabajo pesado. Ya que después me voy a poner a prueba, cuando me reponga. Voy a poner a prueba al señor Colvin que es el señor Luengo que es Argentino Ledesma, al que lo superé sin el procedimiento del medicamento y la electricidad, ya que lo único que me falta es recuperar la firmeza de mi cuerpo, ya que si me repongo soy capaz de levantar un saco de ochenta kilos en cada mano [...]

A la señorita Lala me la presentó en esos años en un día de Año Nuevo, don Ramón Diez que es Salvador Allende. Yo le voy a decir un asunto: Don Ramón Diez estuvo en el Hipódromo de Chile con él, con Salvador Allende, y yo ignoraba quién era él, ya que el Padre Mío no me explicó que esa persona era influyente para ocupar cargos en la administración. El Padre Mío me ocultó siempre esos asuntos, pero el Padre Mío no es comunista, sino que es un oportunista, por lo que le estoy conversando yo. [...] Fui mandado a buscar para la casa del presidente Alessandri, ya que no es, no es el asunto como se lo han conversado a ustedes: Son tres Ilustrísimas que han ocupado cargos con ese nombre, por lo que representa la oligarquía y están vivo todavía ellos, yo sé cuáles son ellos, pero no he dispuesto de lo que me hace falta para asistir a la residencia a conversar con ellos personalmente, relacionado con lo que le estoy conversando, ya que el Padre Mío vivía al lado de la casa [...] Don Alejo que es Raúl Hiriarte, vivía a la entrada de Andrés Bello, donde se cosían colchones, se arreglaban camisetas y se transformaban las entradas. El Padre Mío tenía compromisos con él, con el que se llama Raúl Hiriarte, hay un sello que se llama así. Ahí está el asunto que le estoy conversando yo [...] Les

voy a conversar algo más: después que salí de ahí, donde estuve dos años recluido para silenciarme, ya que se pagó un billete importante por mi persona, por lo que le estoy conversando.

Figura 42. Fragmento: Segunda habla de El Padre Mío (Eltit 2003, 31-2, 36-8; énfasis añadido)

III
SU TERCERA HABLA
(grabado en 1985)
[fragmento]

El Padre Mío fue solicitado para ocupar cargos en la administración, pero yo no lo supe cuando fui solicitado por *los Ilustrísimas* para ocupar cargos, no por él. Cargos que tienen que poseer numerosas personas de *la Administración* al ser elegido como director, ya que eso no se da a la publicidad porque no se concede el *dinero bancario* para la atención de los Ilustrísimas a los viajes de la Comuna de Santiago y Comunas para la detención y estadía aquí, en la Comuna de Santiago y cercanas. *También no se concede el compromiso* del Tratado de la Alianza para el Progreso, del dinero que se quedan ilegales por la concesión. *Este plan está planeado por lo mismo del exterminio* una vez más. *El Padre Mío es el que da las órdenes* para eso, pero yo no soy cómplice con él, ya que está esperando la usurpación bancada para que no queden atenuantes y quedarse y quedarse con las garantías bancarias de los Ilustrísimas que representan esos cargos de concesión de las contribuciones generales de la Administración del país. Si ustedes me hacen el servicio de lo que yo necesito para hacer mis diligencias, ya que puedo *solucionarles esa solución*. Pero a mí me planearon por asesinato y enfermo mental y depravado por el trago en la locución, en los periódicos, en la Comisaría, en el Juzgado, en el Open Door y en el siquiátrico donde me dejaros cómplices influyentes, por lo que está planeado una vez más. Pero yo puedo solucionarles eso [...] Pero *debería servir de testimonio yo. Hospitalario no puedo servir*, porque ahí tienen empleada la táctica de la complicidad. Tienen cómplices dentro y fuera de la representación administrativa, por lo que estoy conversando yo, para cobrar los ingresos ilegales del dinero. Porque esas personas son organizadas e influyentes y de privilegio. Pero las cosas no son así por lo que le estoy hablando yo: algunos, pero no todos. Para qué le voy a conversar; el nocturno de allá dentro tiene compromisos con el Padre Mío y con el Hospital Siquiátrico, los tiene con la señorita Amelia, que es *doctora y senadora*, y tienes compromisos con Don Luis Quintero que es el señor *Juan Domingo Perón*, que anteriormente vivía en la calle Traslaviña, cerca de la industria Famae, el Presidente de la Argentina. Él ocupó el cargo anteriormente por el Partido Radical Conservador y Socialista aquí. Pasó a ser senador y diputado don Luis Quintero, que frecuentaba a mi familia, *la familia Badilla-Padilla-Figueroa*.

Figura 43. Fragmento: Tercera habla de El Padre Mío (Eltit 2003, 43-5; énfasis añadido)

Capítulo cinco

Fragmentos y restos visuales como formas de sentido:

Fernando Diniz, Arthur Bispo do Rosário y Nicolás Guillén Landrián

(Mapa cinco)

[S]e podría aquí comparar este fenómeno con el del montaje filmico o también con una técnica de collage en pintura. Resultado de ello es, entonces, que lo que pertenece propiamente a la interpretación es el orden del intervalo [...] Lo que equivale a decir que la interpretación se juega siempre en el entre-dos-sentidos –allá donde el sentido no está todavía temáticamente construido–. (Foucault 1970, 193)

Cuando George Didi-Huberman (2009, 336) escribe en su libro *La imagen superviviente*, sobre la reclusión psiquiátrica de Aby Warburg que tuvo lugar entre 1921 y 1924, hace un espacio para señalar lo siguiente sobre los cuadernos del historiador y crítico de arte:

Durante este periodo Warburg nunca dejó de escribir. Entre 1919 y 1954 –el año de su retorno a Hamburgo–, el texto de su *Diario* se despliega en una serie de *sesenta y nueve cuadernos cubiertos de tela negra y paginados a mano en continuidad*: nada menos que siete mil trescientas cuarenta y cinco páginas fueron cubiertas por una escritura nerviosa y, en ocasiones, totalmente desestructurada, como la de un hombre que sufre demasiado o que escribe en la oscuridad. *El texto es como una indescifrable ola, una tempestad de palabras, una tormenta*. Resulta conmovedor, en medio de semejante ansiedad gráfica, encontrar una flor desecada entre dos páginas.

Todos los cuadernos de Kreuzlingen están escritos a lápiz (Warburg no pudo volver a coger la pluma hasta 1924, tras su retorno a Hamburgo). No hay ningún espacio libre sobre las páginas. *Nada de márgenes, nada de párrafos, sino una formidable energética de la escritura: numerosas palabras son violentamente subrayadas, una, dos, tres veces*. Otras surgen con más legibilidad –como la palabra *katastrophal*– o en letras mayúsculas, como enfáticas advertencias o patéticas llamadas de socorro [...]. Son innumerables los puntos de exclamación. *A menudo la escritura se hunde, se precipita o se mezcla de manera tan caótica que las líneas se superponen en una inextricable red*.

Es fácil darse cuenta de que, en todos estos cuadernos, Warburg busca un *espacio a construir* en ese mundo psíquico que se rompe a jirones. [Énfasis añadido]

La extensa cita del texto de Didi-Huberman nos lleva a pensar el lenguaje delirante más allá de una delimitación entre los formatos que podrían cercar el problema de su productividad estética: escritura, pintura, intervención, cine... De acuerdo con la descripción de la cita, la escritura de Warburg se explica a través de imágenes: *El texto es como una indescifrable ola, una tempestad de palabras, una tormenta; Nada de márgenes, nada de párrafos, sino una formidable energética de la escritura: numerosas palabras son violentamente subrayadas, una, dos, tres veces; A menudo la escritura se hunde, se precipita o se mezcla de manera tan caótica que las líneas se superponen en una inextricable red...* Su escritura es descrita como y a través de imágenes y trazos que, tal como se menciona más adelante, buscan *construir* un espacio psíquico, pero también material y estético. La escritura *vertida* por Warburg en sesenta y nueve cuadernos durante su reclusión no se separa, en cuanto a forma, del método que desarrolló a través de las imágenes sintomáticas de la historia del arte en su *Atlas Mnemosyne*. El montaje de imágenes es para él, además de una manera de rastrear los fantasmas de la historia y de visibilizar la *pathosformel*, un lenguaje que va más allá de la estética o el procedimiento o, mejor dicho, que une la estética y el procedimiento a su lógica: “es, sobre todo, el *paradigma* mismo del pensamiento que lo sostiene y del conocimiento que de ello resulta” (437). Se trata de un formato que contiene una memoria heterogénea, resplandeciente y en fuga que, contradictoriamente, *sobrevive* en y como imágenes. Así, como en Warburg, en nuestros textos-caso la escritura delirante y el método visual se tocan para mostrar ese modo desbordado y fragmentario a través del cual se expresa aquello que permanece como fantasma y que *serpentea*. Es una estética que dialoga con el *pathos* hasta volverse lenguaje.

El problema del *pathos* surge en Warburg, no como uno a eliminar, sino como productividad. El *pathos* es, para él, esa huella que perdura en las formas de la historia del arte y que permite *ver en relación*: “[...] el atlas warburgiano es ‘cuadro’ sobre todo en el sentido *combinatorio* –‘una serie de series’, como tan bien lo ha definido Michel Foucault–, puesto que crea conjuntos de imágenes que coloca a continuación en relación unos con otros” (411). Específicamente, en el caso de Warburg, escritura e imagen, tal como las relacionaba –y como se relacionaban en él–, constituyen un pensamiento *por imágenes* (410) que da cuenta de un síntoma que perdura y que se hace cuerpo en *Atlas Mnemosyne*; un montaje que más allá de ser una manera de mirar la historia del arte, constituye una estética del pensamiento:

Cuanto más se mira, más densas e intrincadas parecen las relaciones. Las imágenes parecen salir, al mismo tiempo, en direcciones diversas, parecen, en ocasiones, explotar como fuegos artificiales. Incluso los “paquetes de imágenes” saturados poseen ese carácter de cohetes listos para explotar. Se hace patente, entonces que el atlas *Mnemosyne*, más que ilustrar una interpretación preexistente sobre la transmisión de imágenes, ofrece un matiz visual para desmultiplicar sus órdenes posibles de interpretación. (420)

Esa *manera de ver* de Warburg que tiene lugar en la concreción de un método de pensamiento a través de imágenes, que se relaciona de manera vital con la experiencia delirante y la escritura durante su reclusión psiquiátrica, y que se concreta luego en los dos volúmenes que acompañaron el *Atlas Mnemosyne*, dispara una relación en nuestro propio trabajo acerca de la productividad de la escritura delirante como *collage* que niega la exégesis tradicional, para abrir paso a la mirada-escucha del sentido a través de una recepción que más que *entender* busca *recibir*. Es en este recibimiento donde se perciben los susurros de sentidos que hacen *sensible* aquello que no se muestra a *simple vista*, sino que opera a través de aspectos más intuitivos puestos en relación. Así, el montaje se ofrece como método, lenguaje y forma de sentido que, mediante imágenes, nos pone en contacto, tanto con una potencia de pensamiento que estalla ante nuestra mirada, como con el problema de la experiencia: la nuestra y la de quien ofrece la suya.

Esos aspectos a los que se refiere Didi-Huberman sobre Warburg (fantasma, *pathosformel*, escritura desbordada, síntoma y pensamiento por imágenes) nos hacen recurrir a su obra para seguir pensando el problema de la productividad estético-delirante, esta vez mediante imágenes visuales presentadas en diversos formatos y por tres autores: Fernando Diniz (Brasil), Arthur Bispo do Rosário (Brasil) y Nicolás Guillén Landrián (Cuba), cuyas producciones se hallan ancladas al problema de la psiquiatrización. En ellos, como en Warburg, el montaje se presenta como una “imagen plural” (Fernández 2005, 134) en la que, de manera fragmentaria, se ponen en relación restos visuales que forman sentido, precisamente por el roce que se genera entre esas secuencias sin aparente relación. Esas piezas, esos fragmentos de breves historias visuales, dejan escapar una materialidad que se encuentra siempre presente tanto en el *collage* como en el montaje.

Como hemos señalado antes en relación con la escritura y la transcripción, elementos como la ruptura, la fragmentación y la repetición, entre otros, forman parte de estas producciones que, más allá de sus formatos, encuentran constantes que se diferencian de otras formas en cuanto a su manera de *decir*. Sea escritura, transcripción, pintura, instalaciones, objetos o cine, estas *formas bajo sospecha* nos dejan una inquietud

y una especie de obsesión ante ese algo que insiste en volver.²⁷ Es esa insistencia de las formas la que hace que nos preguntemos ¿qué *serpentea* en estos objetos de la cultura (en los de Diniz, do Rosário y Guillén Landrián)? ¿De qué *hablan* los fragmentos de esa productividad estético delirante? ¿Cómo, esos mismos objetos puestos en relación, generan a su vez un montaje productivo que permite pensarlos ahora como motivo de investigación?

1. Intervalo uno: Fernando Diniz y la construcción del espacio-tiempo

Además de Didi-Huberman (2009), también Foucault (1970) en su *Arqueología del saber* llamó la atención sobre el intervalo que caracteriza al montaje: ese espacio-base, generalmente negro y aparentemente vacío que se encuentra entre un cuadro y otro, y que va más allá del soporte para otorgar un ritmo –lo que implica escuchar– a ese tiempo de imágenes. Llamar *intervalo* a los apartados de este quinto mapa permite pensarlo como un espacio lleno de fronteras móviles en el que cada una de las producciones se relacionan a través del montaje. Un mapa, vale decir, hecho de creaciones distintas que se rozan por su forma y productividad; un mapa como unidad que sirve “para poner en escena todas las heterogeneidades posibles” (Didi-Huberman 2009, 413), y que a la vez constituye un orden, “una disciplina del caos” (Rancière 2011, 64). Es decir, el montaje como forma que *contiene* la multiplicidad, no mediante la represión, sino a través de una estética que logra objetivar –¿simbolizar?– las huellas de lo Real.

Específicamente en los textos-caso de Fernando Diniz, este modo de objetivación estética se registra mediante dos archivos: el primero de ellos, en el libro *Imagens do inconsciente*, de Nise da Silveira (2018, 85-6), quien desde –y gracias– a una perspectiva poco abordada en el campo médico –el afecto del paciente psiquiátrico– logra registrar gran parte de su prolífica obra, realizada en el atelier de arte creado por ella en Engenho de Dentro:

Que validez terá o tão arraigado conceito de *demência* na esquizofrenia, ruína da inteligência, embotamento da afetividade? [...]

Numa experiência de 30 anos jamais encontrei em qualquer esquizofrénico o famoso “embotamento afetivo” [...].

²⁷ Para Didi-Huberman (2009, 26) la obsesión se relaciona con “algo o alguien que vuelve continuamente, que sobrevive a todo, que reaparece de cuando en cuando, que enuncia una verdad en cuanto al origen. Es algo o alguien que no se puede olvidar pero que, sin embargo, es imposible reconocer con claridad”.

O esquizofrênico dificilmente consegue comunicar-se com *outro*, falham os meios habituais de transmitir suas experiências. E é um fato que o *outro* também recua diante desse ser enigmático. Será preciso que esse *outro* esteja seriamente movido pelo interesse de penetrar no mundo hermético do esquizofrênico. Será preciso constância, paciência e um ambiente livre de qualquer coação, para que relações de amizade e de compreensão possam ser criadas. Sem a ponte desse relacionamento a cura será quase impossível.

Es precisamente este universo afectivo el que hace que la psiquiatra se aproxime al trabajo de Diniz con una mirada y, sobre todo, con una escucha, que le permitió recibir el lenguaje estético con que el paciente vertía, no solo su condición y su biografía, sino toda su experiencia y su intento de articulación.

El segundo archivo se establece en el documental del cineasta Leon Hirszman (1984) titulado *Fernando Diniz. Em busca do espaço cotidiano*, el cual forma parte de la serie fílmica, homónima del libro *Imagens do inconsciente*, compuesta por tres documentales sobre las producciones de los pacientes más representativos del atelier de arte del Hospital Psiquiátrico Engenho de Dentro: *Em busca do espaço cotidiano*, sobre Fernando Diniz; *No reino das mães*, sobre Adelina Gomes; y *A barca do Sol*, sobre Carlos Pertuis. Sin duda, este archivo registrado tanto en el libro como en los documentales, refleja la inmensa productividad de pacientes como Adelina Gomes, Carlos Pertuis, Emygdio de Barros, Heitor Teixeira, Octávio Ignácio y José da Silva Paixão, entre tantos otros cuyos dibujos, pinturas y esculturas forman parte del gran acervo del Museu de Imagens do Inconsciente, uno de los acontecimientos-caso descrito y analizado en el mapa dos de nuestro trabajo. A pesar de la importancia de los trabajos de estos pacientes, y de tantos otros que aparecieron posteriormente, nos hemos centrado en el caso de Fernando Diniz por el particular modo de inscribir su lenguaje fragmentario en las numerosas pinturas que realizó durante su internamiento, las cuales le permitieron romper con el mutismo y el ensimismamiento en los que se encontraba antes de asistir al atelier.

Sin duda, tanto el libro como el documental abordan la obra de Diniz sin separarla de su biografía ni de su experiencia como paciente psiquiátrico. Distintos momentos en el trabajo del pintor dialogan con los movimientos de su psiquis: para Nise da Silveira (2018, 16), tanto sus crisis como sus luces son reflejadas en su pintura, ya no solo como representaciones, sino como parte de un proceso de búsqueda psíquica, que logra objetivarse mediante el arte. Precisamente, gracias a esta relación entre vida, experiencia delirante y productividad simbólica, leída y escuchada atentamente por la psiquiatra, es que podemos también ver y escuchar una estética que, más allá del análisis junguiano con

el que trabajó la psiquiatra, nos aproxima a un lenguaje que *habla* de una restitución humana y vital mediante una estética del pensamiento.

En el documental de Hirszman, las imágenes de las pinturas y los fragmentos del libro *Imagens do inconsciente* aparecen junto con tomas de la cotidianidad del hospital. A través de este cruce de voces (la del narrador, la de los fragmentos de Nise da Silveira, la del propio Fernando Diniz), se insiste en cómo los pacientes “despotencializan” (Hirszman, 1984c, 12:30) las imágenes amenazadoras de su inconsciente a través de las simbolizaciones mitológicas o sagradas que logran con la pintura, aun sin haber tenido jamás el arte como oficio (da Silveira 2018, 15). Sin duda, muchos de estos elementos, fueron pensados por el propio Prinzhorn (2012), ya no desde el análisis junguiano, sino desde lo que este historiador y psiquiatra alemán denominó Primitivismo. Sin embargo, lo importante que comparten estos análisis –el de Prinzhorn, el de Jung– es que ambos han contribuido a comprender cómo figuras y símbolos que representan la reordenación del caos primordial en comunidades tradicionales y arcaicas, también aparecen en las pinturas de los pacientes como formas organizadoras ante la catástrofe de la psique (da Silveira 2018, 148-9). En este sentido, suelen ser recurrentes en las producciones de los pacientes del atelier, y particularmente en Fernando Diniz, mandalas, estrellas, figuras geométricas, formas abstractas y cuadrículas a través de las cuales el paciente organiza, de manera fragmentaria, *eso* que aún no se concibe como un todo.



Figura 44. Mandalas de Fernando Diniz (Hirszman 1984c)



Figura 45. Estrellas de Fernando Diniz (Hirszman 1984c)

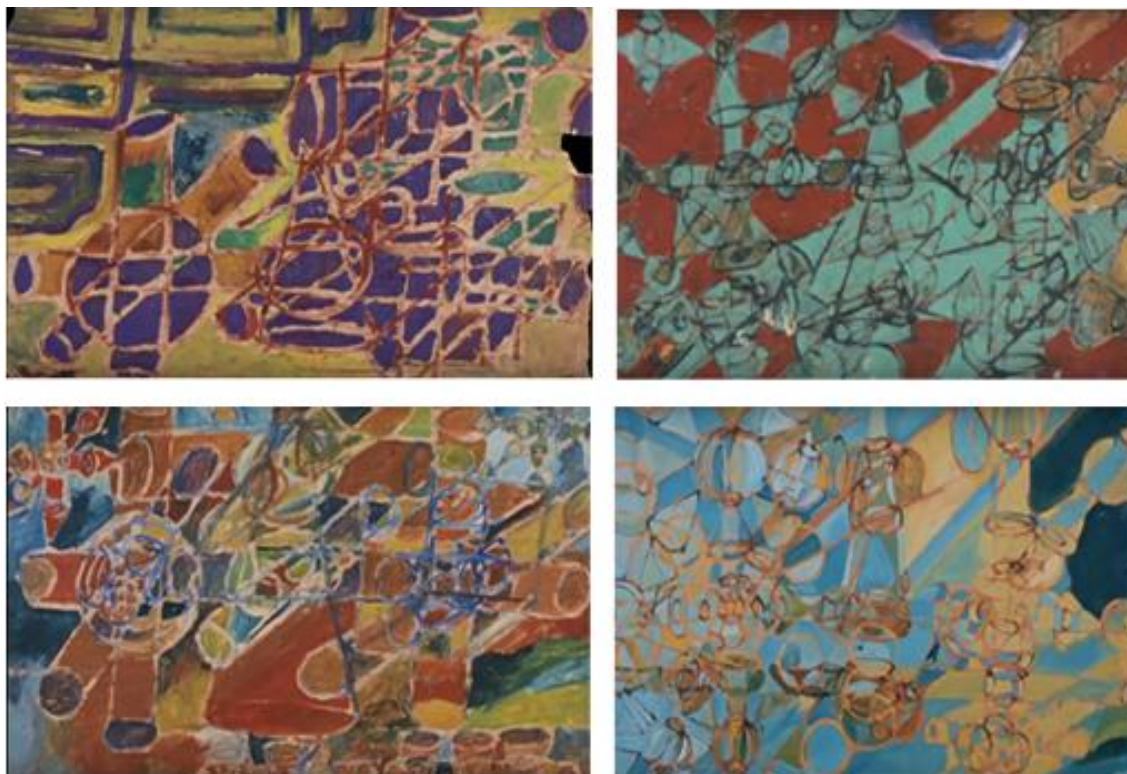


Figura 46. Formas geométricas de Fernando Diniz (Hirszman 1984c)

Más allá de la discontinuidad que nuestro trabajo pueda establecer respecto del análisis junguiano, es precisamente su huella la que ha permitido que, en lugar de la interpretación psiquiátrica del caso, nos aproximemos a las producciones para pensar en una estética en la que no deja de intervenir lo vital de la experiencia y la objetivación de la producción como *modos de hacer sensible*. En el caso de Fernando Diniz, Nise da Silveira describe el inicio de su trabajo en el atelier del siguiente modo: “desde os primeros días que frequenta o atelier de pintura aquel individuo tão esquivo maneja pincéis y tintas con avidez sim interrupção durante todo o tempo que permanece no atelier” (Hirszman 1984c, 18:00). El trabajo estético constituyó para Diniz un modo, menos doloroso o catastrófico, de articulación de los restos de su experiencia. Así, las imágenes caóticas con las que Diniz inició su inmensa producción, las que producía cada

vez que sufría una regresión, y sus cuadros más complejos y elaborados, forman parte de un proceso vital y casi invisible en el que el autor no solo produce una obra, sino que se construye a sí mismo y a cada instante.



Figura 47. Primeras pinturas de Fernando Diniz (Hirszman 1984c)

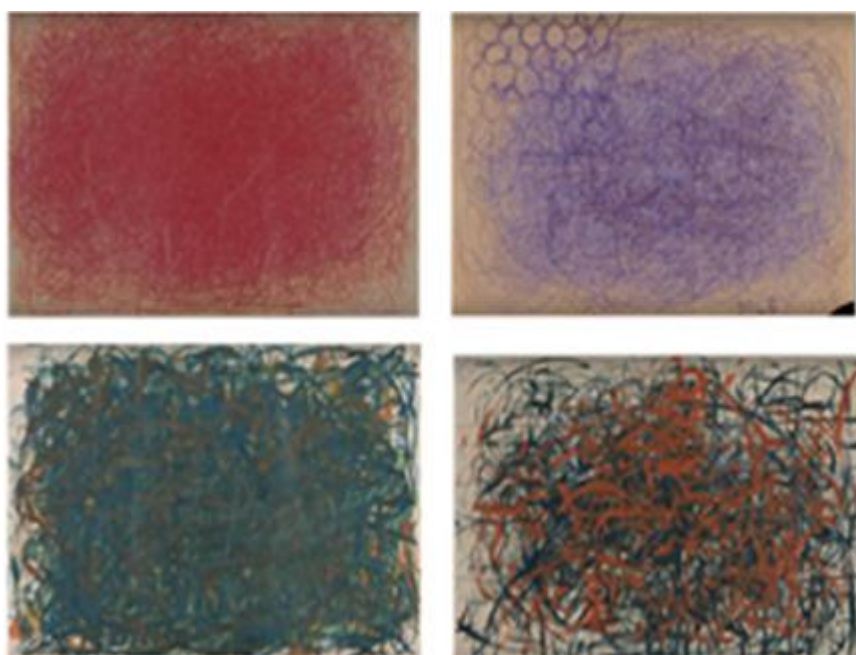


Figura 48. Pinturas de Fernando Diniz tras un período sin pintar debido a su traslado a otro centro psiquiátrico (Hirszman 1984c)

Tanto en la absoluta abstracción de las formas que se observa en las primeras pinturas, como en la ausencia casi total de la figuración de esos cuadros en los que apenas se observan colores mezclados o sin mezclar, los trabajos de Fernando Diniz llevan inscrita su experiencia individual e inarticulable. No solo como reflejo de su catástrofe, no solo como intento de restitución de un orden necesario para la vida psíquica y social, sino también como estética. De allí que en las pinturas de Diniz se establezca ese lugar

necesario para dar forma a aquello que es invisible e inasible para el resto. La pintura, entonces, resulta un espacio de organización, o más que de organización, de relaciones. Y es, precisamente, dentro esta lógica de relaciones existente en el prolífico trabajo de Diniz, cuya producción alcanza los 34.000 trabajos (Mello 2001, párr. 88), que hemos precisado tres formas que, entre tantas, llamaron mucho nuestra atención: la cuadrícula, la (re)composición y el trazo-palabra.

La cuadrícula: de la abstracción a la figura

Para la psiquiatría tradicional, la abstracción y el geometrismo expresados en los trabajos pictóricos de los pacientes hablan de una imposibilidad de conexión con la realidad. Sin embargo, Nise da Silveira (2018, 19) niega este postulado de la siguiente manera:

Os psiquiatras interessados na produção plástica dos doentes com diagnostico de esquizofrenia desde muito tempo notaram nessa produção a quase ausência da figura humana e mesmo das formas orgânicas em geral. Predominavam a abstração, a estilização, o geometrismo. Estas características foram atribuídas a um progresso regressivo que iria da desumanização, não figurativismo, estilização, geometrismo, até a dissolução da realidade.

A expressão plástica, nesta sequência, estaria revelando continuado esfriamento da afetividade, desligamento cada vez maior do mundo real.

Mas eu não examinava as pinturas dos doentes que frequentavam nosso atelier sentada no meu gabinete. *Eu os via pintar. Via suas faces crispadas, via o ímpeto que movia suas mãos. A impressão que eu tinha era estarem eles vivenciando “estados do ser inumeráveis e cada vez mais perigosos”* (A. Artaud). Não me era possível aceitar a opinião estabelecida: pintura não figurativa significaria embotamento da afetividade, tendência à dissolução do real. [Énfasis añadido]

Sobre la interpretación psiquiátrica de las pinturas, Nise da Silveira privilegia el acto: lo que de cuerpo y rostro tiene ese acto, y contradice la exégesis mediante la cual el paciente se halla al margen de cualquier afectividad. Para la psiquiatra, el acto es tan importante como el producto, y quizás la razón sea que la *praxis* también habla de una productividad que se borra si la mirada que se dirige hacia el cuadro se posa unívocamente sobre el diagnóstico médico. Productividad y acto, tal como sucede con la escritura, forman parte de estas formas estéticas tan ligadas a la vivencia. De manera que, más que partir de la teoría interpretativa que habla de la alienación del paciente respecto de la realidad, nos centraremos en la productividad de un acto que no deja de estar en contacto con elementos afectivos que se establecen desde la experiencia. Afecto significa aquí

afección: eso que *afecta*, que hace experimentar contenidos en el cuerpo, a través de la imagen como forma estética que se establece mediante relaciones de sentido.

En el caso de Fernando Diniz, estas relaciones de sentido se dan mediante un cambio consciente que parte de la experiencia y se concreta en el acto: “Mudei para o mundo das imagens. Mudou a alma para outra coisa. As imagens tomam a alma da pessoa” (15). Esta experiencia de *mudar su alma para ese mundo de las imágenes* en donde las cosas cobran de nuevo *sentido* se configura en una etapa de su trabajo en la que la disposición de las formas establece una contigüidad, una serie que se compone de elementos que surgen encima, debajo, en diagonal y al lado de otros, formando cuadrículas:

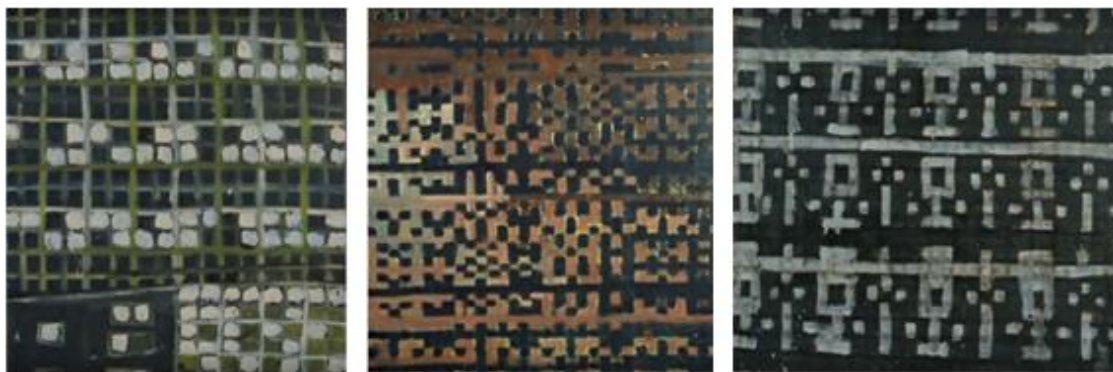


Figura 49. Cuadrículas abstractas de Fernando Diniz (Hirszman 1984c)

Las cuadrículas de Diniz configuran un orden en el que, en unas de sus fases, las imágenes abstractas son contenidas por cuadros que, a manera de píxeles, se organizan en serie, una al lado, arriba y debajo de otra. La propuesta de una serie, la simultaneidad de pequeños cuadros que forman el fondo de *su gran cuadro* hablan de una organización que se objetiva en su forma. No son objetos figurativos los que constituyen esta serie; se trata en esta fase de signos, muy al estilo de jeroglíficos o de códigos de programación, los que trascienden la convención para ejercer la función de una señal, es decir, de un indicio ante el cual no se tiene conocimiento certero. El sentido de estas *señas* objetivadas en las cuadrículas de esta fase se da a través de la idea de organización que conlleva toda serie y que, en el caso de estas pinturas, es, probablemente, el de la objetivación ante el caos que implica la esquizofrenia. Llevar afuera, mediante la objetivación que ofrece la pintura, en lugar de *dejar adentro*, implica un acto estético en el que *se saca algo* a la exterioridad en un intento de organización que se propone mediante la cuadrícula de orden serial.

En su conferencia de 2015, “Método, locura y montaje”, W.J.T. Mitchell hace referencia a la obra de su hijo Gabriel Mitchell, artista con esquizofrenia, y, a partir de esta, establece que el vórtice y la rejilla, además de ser formas de agrupación de imágenes, son modos de archivar la experiencia delirante, maneras de *ver* la locura, patrones de simbolización en los que se representa cómo las imágenes y sus formas de agrupación funcionan como síntoma de una sociedad y de un tiempo. A grandes rasgos, según Mitchell, la forma del vórtice de imágenes simbolizaría cierta idea de caos, mientras que la de rejilla, o como la hemos denominado, cuadrícula, representaría una organización en serie. Sin embargo, Mitchell establece cierta paradoja en esta clasificación de patrones cuando aclara que, quizás, no sea en realidad tan dicotómica como imaginamos. Esta paradoja a la que se refiere Mitchell se materializa cuando hablamos de la obra de Fernando Diniz, o de las representaciones de otros montajes en el campo del arte de pacientes psiquiátricos. Resulta interesante cómo en esta conferencia se analizan formas estéticas de organización relacionadas con la locura, y, en el caso de Diniz, cómo a su vez varias de sus obras representan esta idea de vórtice y cuadrícula como patrones en dos de sus fases abstractas.



Figura 50. Vórtice y cuadrícula de Fernando Diniz (Hirszman 1984c)

La cuestión del vórtice y de la cuadrícula en Diniz resulta en formas de organización y simbolización de aquello desconocido que permanecía en él y que ni siquiera pudo ser objetivado antes de su encuentro con ese mundo de las imágenes al que se *mudó* y que lo sacó de su etapa de mutismo. De manera que, una vez más, para no quedarnos con la polaridad del vórtice y la cuadrícula como patrones contrarios, el propio Diniz se encargó de presentar esta complementariedad en varias pinturas donde combinó vórtices y cuadrículas en un mismo cuadro para *hablar* sobre cómo una forma está

contenida en la otra, o al menos simbolizada de un modo en el que, si bien no existe la certeza de la figuración, se presenta un indicio que puede tener lugar en la objetivación estética. En lugar del mutismo de lo Real y de su imposibilidad de inscripción en lo simbólico, queda el registro de su huella a través de las cuadrículas, de los vórtices o de la combinación de ambos dentro de ese proceso de construcción de un espacio en donde la unidad queda establecida mediante una heterogeneidad de elementos que no se cierra, sino que más bien pone a la vista la multiplicidad que tanto hemos señalado a lo largo de nuestro trabajo.



Figura 51. Cuadrículas-vórtices de Fernando Diniz (Hirszman 1984c)

La presencia del vórtice naciendo dentro de la cuadrícula, o viceversa, da la impresión de una imagen en movimiento que también se podría asociar con una de la psique en su intento de restitución. Movimiento y ritmo son, no casualmente, ideas que se asociaron también al trabajo de Warburg, en relación con su estallido de imágenes y el trabajo de la memoria:

La idea de un atlas se remontaba, en el pensamiento de Warburg, a 1905. Pero en 1924 hubo algo más, algo así como un *raptus*: de súbito se revelaba una forma que no era ya solamente, a sus ojos, un “resumen de imágenes” sino un *pensamiento por imágenes*. No solamente un “prontuario” sino una *memoria en acción*. Es decir, la memoria como tal, la “memoria viva”. (Didi-Huberman 2009, 410)

Sin querer establecer paralelismo alguno entre el trabajo de Warburg y el de Diniz, tan diferentes en cuanto a propuestas y necesidades, sí existe una relación entre la idea de ritmo y movimiento que interviene en las propuestas de cada uno, y muy particularmente en las pinturas de Fernando Diniz. Esta idea de movimiento se relaciona con la memoria y su funcionamiento fragmentado y selectivo en la psique: ningún ser humano recuerda todo, tal como sucedió; lo hace a través fragmentos que la mente decide guardar (Bodei 2000, 15). Aun cuando en la mente esquizo la memoria ya no funciona del mismo modo

que en sujetos *sanos*, el vaivén fragmentario sigue apareciendo por momentos, y más aún cuando se sabe que el paciente esquizofrénico no está siempre *loco* (40). En este sentido, y sin tener otra certeza que la especulación de nuestras lecturas, la asimilación de la cuadrícula por el vórtice y viceversa nos muestra una idea de ritmo y movimiento que obedece a una potencia interior que se objetiva mediante la unión de estos patrones estéticos de las imágenes caracterizados por una abstracción que *habla* de aquello que no puede ser completamente representado.

Pero las cuadrículas de Diniz no solo obedecen a la puesta en relación de elementos abstractos. En otra de las fases de su serie de cuadrículas, el autor relaciona conjuntos organizados de un tipo más simbólico que van *aclarándose* en la medida en que pinta y pinta, sin detenerse. Así, de formas circulares que asemejan, en ocasiones, la representación de una naturaleza salvaje, pasa a pintar figuras más cercanas a petroglifos o jeroglíficos, y luego objetos mucho más cercanos a la cotidianidad: formas geométricas, objetos utilitarios, libros, animales... Todos ellos en pequeños cuadros que delimitan a cada figura respecto de la otra, como para mantenerlas dentro de un orden individual que, a pesar de las líneas de demarcación, forman parte de un todo:



Figura 52. Cuadrículas figurativas de Fernando Diniz (Hirszman 1984c)

Las cuadrículas de Diniz forman así una fase –que no necesariamente se despliega en un orden cronológico– en la que se percibe, de modo ciertamente intuitivo, un intento de organización que inicia con un momento abstracto y va formando un tipo figurativo, siendo ambos momentos contenidos en cuadros que a su vez se organizan en otros más pequeños para delimitar un orden de objetos y figuras; primero a manera de signos semejantes a los *prehistóricos*, y luego a través de *cosas* de lo cotidiano. Las cuadrículas de Diniz parecieran constituir una lógica que, más allá de representar lo que se percibe afuera, en la exterioridad social, objetiva una experiencia interior marcada por la vivencia de su esquizofrenia. Y es que, tal vez, ese *mudarse para el mundo de las imágenes* resultó para Fernando una manera de articular aquello que le resultaba imposible por el silencio de las palabras al que lo confinaba su mutismo.

La (re)composición como construcción de un espacio propio

En la fase que hemos denominado *(re)composición* se cuela una cita de Diniz que Nise da Silveira (2018, 51) transcribe en su libro:

Eu primeiro fiz um pedaço de cada canto e depois juntei tudo num quadro só [...]. É como aprender as letras a e i o u. A gente aprende uma por uma para depois juntar e fazer uma palavra. As letras são mais fáceis de juntar do que as imagens. As figuras são mais difíceis para ligar. As letras a gente sabe logo, as figuras nunca se sabe totalmente.

La consciencia de Fernando Diniz sobre el método de su trabajo se conecta con el *pensamiento por imágenes* que mencionábamos al inicio de este mapa. Una lógica distinta del lenguaje verbal, específicamente de la escritura, relata un modo de organizar y concebir tanto el espacio como el recuerdo. Afirmamos lo anterior gracias a registros de Nise da Silveira, en los que constantemente hace referencia a la construcción del espacio cotidiano de Fernando, y cuya frase, tan reiterativa en su registro sobre Diniz, da nombre al documental de Hirszman: *Em busca do espaço cotidiano*. Según la psiquiatra, existe una relación directa, aunque no simple, con esta construcción fragmentaria del espacio que tiene expresión en los cuadros de esta fase:

Fernando recorre ao enquadramento dos objetos para retê-los e retirá-los do fluxo perturbador de sensações e imagens. Mas, para que conseguisse reestruturar o espaço, seria necessário que um tema carregado de afeto polarizasse sua atividade psíquica dissociada.

Este tema foi a casa. Menino pobre, criado junto a sua mãe, modesta costureira, em promíscuos casarões de cômodos, aspirava habitar uma casa somente dele, lugar íntimo e seguro. Esta casa jamais existiu. A casa de Fernando foi uma *casa onírica*. Ele

não a sonhou vista de fora. Imaginou-a no interior, onde pudesse levar uma vida aconchegada e secreta. (47)

Más allá del dato biográfico, tan relevante para el estudio de los casos que registraba Nise da Silveira, la construcción de un tema como la casa, pieza por pieza, fragmento por fragmento, objeto por objeto, llama poderosamente la atención en relación con esa organización fragmentaria, y ya no en cuadrícula, que ahora el autor “pone en obra” (Isava 2009, 446) para articular un espacio de realidad que se materializa en sus pinturas, y a través de momentos que se van convirtiendo en actos, ya no solo de organización sino también de composición, de construcción de un espacio propio:

Pinta diferente objetos pertencentes a casa. De início, esses objetos apresentavam-se misturados, justapostos uns aos outros, sem manterem qualquer ordem pragmática de relação espacial entre si: sofá, cadeiras, mesa, etc. Ele diz, indicando o ângulo superior e direito da tela: “É um cantinho de sala, se estivesse grande a gente vai se perder. (Da Silveira 2018, 51)



Figura 53. Pintura de Fernando Diniz, 05/02/1953 (da Silveira 2018, 48)

Fernando tenta ordenar essa confusão. Redescobre um dado importante para a estruturação do espaço cotidiano –a linha de base, linha onde as coisas que nela repousam mantêm significativas entre si. A linha de base será para Fernando o soalho. Ele se alegra quando pinta os primeiros soalhos de longas tábuas. Reforça-os com espessos rodapés. Toma diferentes objetos do interior da casa e pinta-os, cada um de per si, instalados sobre o soalho firme, representando um valor espacial: poltrona candelabro, piano, aquário.

Depois de muitos tateamentos, consegue organizar o espaço onde mesa e piano estão situados corretamente. Uma lâmpada, instrumentos de música e um livro aberto acham-se colocados sobre mesas. Veem-se quadros suspensos às paredes. Cada coisa está

no lugar esperado num interior da casa burguesa. Fernando diz que esta pintura é seu trabalho “mais importante”. (51)



Figura 54. Pinturas de Fernando Diniz 1952-1954 (da Silveira 2018, 49)

La *construcción* paso a paso de un espacio imaginario, la composición hecha con retazos de imágenes de objetos delimitados con una línea, para luego dar forma a una unidad de cuadro que contiene *su casa*, otorga a la obra de Diniz un sentido logrado a través de la fragmentación y de una lógica que, siendo percibida por una escucha (la de Nise) que atiende al acto más que al orden, permite registrar un proceso, ciertamente discontinuo, en el que la constitución de un espacio propio permite la construcción de un espacio subjetivo en donde Fernando, individuo, logra articular su caos. Del paso de la abstracción a la cuadrícula figurativa y luego a los retazos de casa, se llega a la objetivación de un proyecto íntimo, probablemente no perdurable para Diniz, ya que sus fases pictóricas no se relacionan con periodos artísticos o con la evolución de una sanación definitiva, pero sí significativo en cuanto a lo que tiene de sentido para él. La casa de Diniz constituye en sí un montaje, sin otras separaciones espaciales que las que

el tiempo le permitió trazar a través de su proceso creativo de articulación y que luego logra reunir en un solo cuadro:



Figura 55. Pintura de Fernando Diniz, 01/12/1953 (da Silveira 2018, 51)

Escribir con imágenes: el trazo-palabra

En este sub-intervalo volvemos, intencionalmente, a la cita de inicio del apartado anterior para repetirla, como si de obsesión se tratase:

Eu primeiro fiz um pedaço de cada canto e depois juntei tudo num quadro só [...]. É como aprender as letras a e i o u. A gente aprende uma por uma para depois juntar e fazer uma palavra. As letras são mais fáceis de juntar do que as imagens. As figuras são mais difíceis para ligar. As letras a gente sabe logo, as figuras nunca se sabe totalmente. (Diniz en da Silveira 2018, 51)

Aunque Diniz afirma –con palabras– esa separación entre imagen y lengua escrita, sus pinturas no siempre la tuvieron. En algunos de sus cuadros se juntan ambos registros para formar las pinturas, y en estas, más que la combinación entre letra e imagen, se percibe la palabra formando un trazo, es decir, dejando su función de signo lingüístico para convertirse en otro tipo de signo. En los cuadros de Diniz, la palabra nos lleva, de nuevo, a la idea de garabato que analizamos en el tercer mapa sobre escritura: ese que practican los niños cuando, en su lógica pre-escolar, no separan aún el trazo dibujado del escrito; ese que ellos crean cuando realizan su registro individual, poniendo en práctica

un acto real de escritura, que existe, incluso si quien *sabe* leer y escribir no puede interpretarlo.

Junto con la idea de garabato que combina en sí la imagen y la escritura, aparece –y regresamos al principio de este mapa– en otro contexto de análisis, el esquizográfico²⁸ que Warburg atravesaba en sus escritos para dar a la palabra un carácter centelleante que el signo no podría darle, y al que, levemente y más como un modo de experimentación artística, logra acercarse la forma de ciertos poemas vanguardistas de inicios del siglo XX que se atreven a mezclar lenguaje y movimiento de manera consciente:

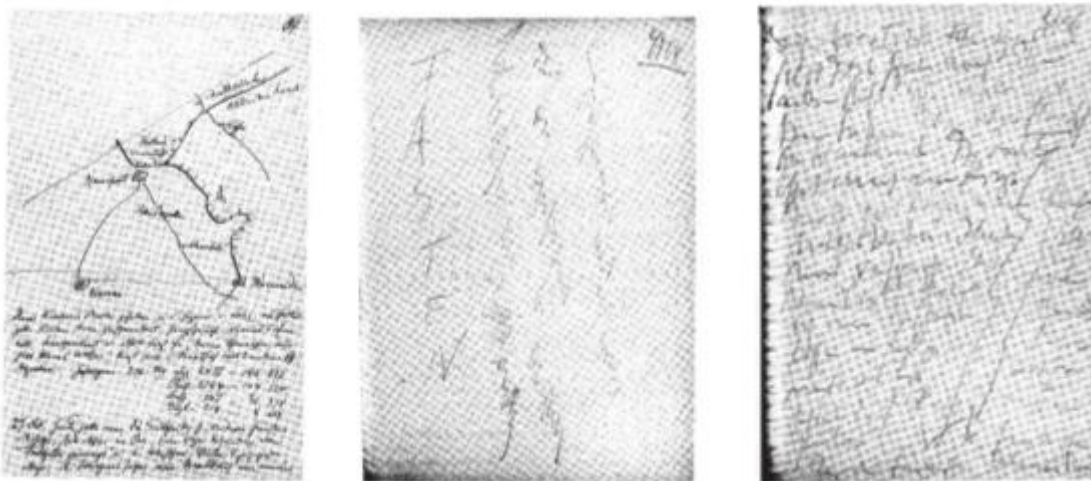


Figura 56. Dibujos de Aby Warburg realizados entre 1914 y 1922 (Didi-Huberman 2009, 333, 337, 339)

Con los esquizográficos de Warburg, la idea de garabato se invierte; es el trazo lo que viene a intervenir en la escritura para darle movimiento y ritmo, para registrar aquello que no está contenido en la convención lingüística y que *desquicia* al texto:

[L]o que impacta sobre todo al lector –a la vez frustrado y aguijoneado por la naturaleza casi indescifrable del texto– es la recurrencia de síntomas, de *esquizos gráficos* que vienen, por así decirlo, a rayar la superficie del papel (uno piensa enseguida en los *sort* de Antonin Artaud [siempre Artaud]). Y henos aquí ya en la verdadera brecha: en las líneas del frente, en las trincheras mismas de esa guerra psíquica en la que Warburg se

²⁸ Al respecto señala Didi-Huberman (2009, 340):

Esta *esquizografía* –tal y como Lacan habría de denominarla apenas diez años más tarde– parece moverse a media distancia entre una destrucción y una construcción. No se nos presenta, en primer lugar, más que como una crisis de lo escrito, pareciendo enseguida hundirse en la continuidad del relato que “fulgura” por medio de ornamentos nerviosos o grotescos, espirales aturdidoras y, como ocurre cada vez con más frecuencia en los años 1921-1922, especie de relámpagos que cruzan toda la página. Eléctricos, violentos, directos o deformados, multidireccionales y contradictorios, estos “relámpagos” desestructuran, por supuesto, la página.

dislocaba. En dos páginas que se saltó por descuido en el momento de la paginación previa del cuaderno –y que, de hecho, habían quedado en blanco– el “esquizoide” de Kreuzlingen traza dos especie [sic.] de rayados espirales: se dirían un cristal o un espejo rotos simétricamente. Pero, si se miran mejor, se percibe que el trazo que raya el espacio sigue siendo una palabra que trata de abrirse paso, aunque sea escrita –recuérdese a Leonardo Da Vinci, al que tan bien conocía Warburg– como en un espejo. (339-40)

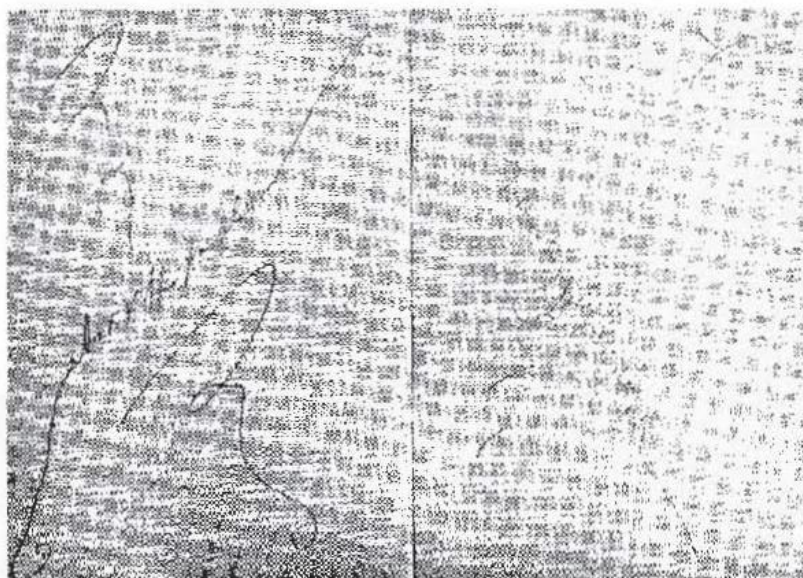


Figura 57. Dibujo de Aby Warburg realizado en 1921 (Didi- Huberman 2009, 338)

Esos trazos *eléctricos* en medio de los textos funcionan como imágenes que atraviesan la escritura: rayos, espirales, grietas que, si bien podrían pensarse como elementos que atienden a *una crisis de lo escrito* (340), van más allá del significado para atribuir al texto sentidos que se escapan del sistema convencional. Es la imagen irrumpiendo en la escritura, para *quebrarla*.

En el caso de Diniz, se trata de un fenómeno distinto, pero con el que puede dialogar tanto el esquizográfico de Warburg como la idea de garabato: en las obras de Fernando, es la palabra la que irrumpe en el cuadro-texto para generar trazos de escritura que se confunden con la imagen figurativa o abstracta, y para deshacer tanto el orden visual de las figuras como la línea del sistema lingüístico y sus relaciones sintagmáticas y paradigmáticas. No hay combinaciones verticales u horizontales para las palabras que aparecen en las pinturas de Diniz; estas intervienen como gritos en medio de la imagen para posicionarse en el lienzo, papel, palimpsesto y constituir parte fundamental de muchos de sus “Tapetes Digitales”, como el propio Fernando denominó a esos “viejos lienzos [que rescató] de la basura cosidiéndolos y pintándolos con varias capas de tintas, hasta transformarlos” (Mello 2001, párr. 76).



Figura 58. Pinturas de Fernando Diniz (Hirszman, 1984c)

La palabra dentro de la imagen de Diniz deshace así el orden verbal, por lo que representa como trazo-grito en un lugar que, si bien no es propiamente sonoro, sí reúne la imagen visual y la forma verbal, aunque no la lógica del discurso. El trazo-grito aparece así en cualquier lugar del espacio, incluso en forma de taquigrafía; oficio que Diniz desempeñó antes de su internación.²⁹ No por casualidad, esta técnica que el *Diccionario de la Lengua Española* (Real Academia Española 2014) describe como una que *permite escribir tan rápido como se habla*, es la que aparece en la pintura de Fernando como *lapsus* de una experiencia pasada, esta vez, transmisible. Esta combinación entre las distintas formas (trazo, escritura y habla) que ofrece la taquigrafía, crea para el autor un sentido que desconocemos y que nos *habla* de la imposibilidad del discurso para representar aquello que está más allá de la palabra, por lo que deviene imagen.

²⁹ En años anteriores a su internamiento, Fernando Diniz realizó estudios de formación que incluyeron el aprendizaje de la taquigrafía. Técnica que años después usará en la pintura de sus cuadros, esta vez como imagen (véase: Hirszman 1984c, 46:40).



Figura 59. Pintura con trazos de taquigrafía, Fernando Diniz (Hirszman, 1984c)

De esa *juntura*, de ese trazo-grito en que resulta la imagen y el signo en la obra de Diniz, se establece una fase en la que dibuja figuras que se encuentran *entre* lo verbal y lo visual. Así, en un cuadro en donde aparecen dos formas ovales que contienen óvalos más pequeños, interviene una escritura que hace referencia a partes del cuerpo. Y, en un segundo cuadro, las palabras *serpentean* en medio de espirales y formas curvas, permitiéndonos especular sobre un registro de figuras hechas con significantes que ya no solo nombran, sino que dibujan o pintan. Sobre esta fase de Diniz, Nise da Silveira señala:

Quando é grave a desordenação da psique, o próprio corpo vivencia os desmembramentos e a imagem corporal perde sua unidade. A pintura permite que se torne visível este estranho fenômeno. Na pintura de Fernando veremos o corpo desdobrado, partes que o constituem separadas. A fase segue confundo. Destaca os olhos, nariz, boca y escreve-lhe seus nomes. “A letra e a figura”, diz ele, y acrescenta: “vou experimentando [...] montar y desmontar”. (Hirszman 1984c, 52:38)

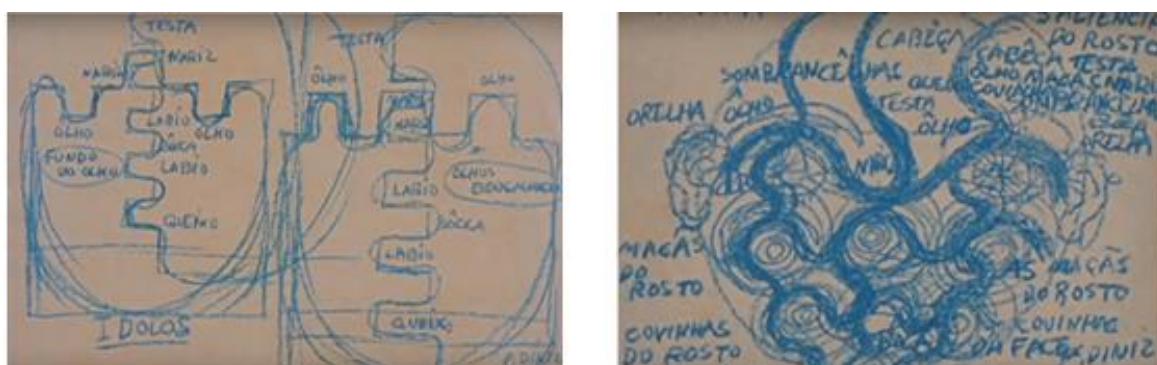


Figura 60. Dibujos de Fernando Diniz (Hirszman, 1984)

Ese desmembramiento que menciona da Silveira, es la idea de fragmentación a la que nos referimos constantemente. Fragmentación de una unidad que interviene el cuadro

y un *montar y desmontar*, como afirma el mismo Fernando, constitutivo de su obra. Fragmentación y montaje, entonces, expresados en diferentes formas (el trazo, el dibujo y la pintura) que se combinan con palabras que dejan de ser signos para *decir, gritar o susurrar* la verdad de una experiencia que pulsa por su representación. Este desmembramiento, tan presente en el delirio de muchos pacientes psiquiátricos, no por casualidad coincide también con las transcripciones de Stela do Patrocínio analizadas en el mapa cuatro; esas en las que un cuerpo fragmentado interviene en los textos para *decirse*: “Eu não tinha formação/ Não tinha formatura/ Não tinha onde fazer cabeça/ Fazer braço, fazer corpo/ Fazer orelha, fazer nariz/ Fazer céu da boca, fazer falatório/ Fazer músculo, fazer dente/ Eu não tinha onde fazer nada dessas coisas/ Fazer cabeça, pensar em alguma coisa...” (do Patrocínio 2001, 82).

En sus distintas fases, la obra de Diniz constituye una estética de construcción fallida de lo Real, del intento por dibujar o pintar un *algo* que no se puede simbolizar, de la intervención de una verdad *real* que no ha sido ni podrá ser nombrada, pero que tiene una forma que se acerca a lo humano, o al menos, a lo que se concibe cultural y simbólicamente como tal. Esta necesidad de otorgar una forma humana a lo inarticulable mediante la palabra, el dibujo y la pintura crea textos delirantes en los que se intuye esa presencia inenarrable. Sin embargo, como el intento por representar en estos textos es fallido, la imagen queda como un objeto, como un artefacto que se encuentra en una zona *entre* la escritura y la imagen, y que configura un nuevo registro que, al no estar enmarcado dentro de lo experimental que caracteriza las obras vanguardistas del siglo XX, se ubica en un espacio donde la pintura como forma de arte posee un lenguaje a medio camino entre lo visual y lo verbal, y cuya característica principal es la estética como registro de la experiencia delirante.

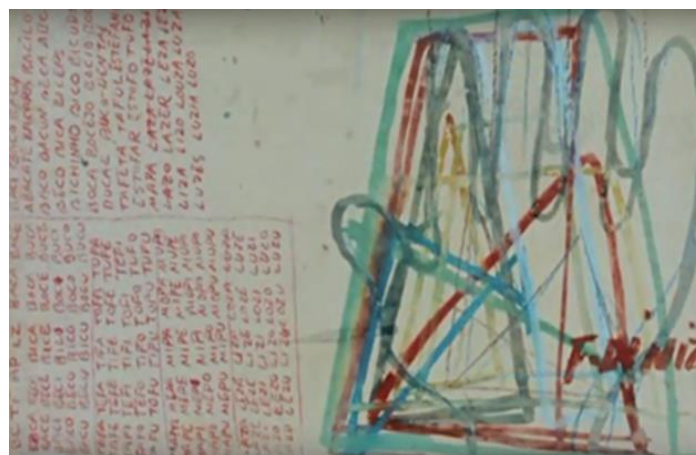


Figura 61. Pintura de Fernando Diniz (Hirszman, 1984c)

2. Intervalo dos: Arthur Bispo do Rosário, escucha y productividad

Si la obra de Fernando Diniz se caracteriza por un lenguaje estético-delirante que construye un espacio mediante la fragmentación y las relaciones en serie, además de generar imágenes compuestas por formas que se encuentran a medio camino entre lo verbal y lo visual, podríamos afirmar que, en el caso de la obra de Arthur Bispo do Rosário, esta es resultado de su *escucha* delirante: la voz de Dios susurrándole al oído. Y es que las producciones de Bispo tienen como origen un oído alucinado que atiende a lo sagrado, a la divinidad que lo *escoge* como mediador entre ella y el mundo. Para la psiquiatría esta *mediación* es diagnosticada como esquizofrenia paranoide. Para Bispo constituyó una epifanía que le permitió sobrevivir, en su enfermedad y en el hospital psiquiátrico, por cincuenta años. Su nombre, *Bispo do Rosário* expone una nominación coherente con su *misión en la tierra*: hijo de carpintero, como Jesús, tiene por nombre *Bispo*, que en español se traduce como obispo; y *do Rosário*: nombre dado en honor a Nuestra Señora del Rosário, patrona de los negros en Brasil. En la página en línea del Museu Bispo do Rosário, fundado como Museu Nise da Silveira,³⁰ aparece lo siguiente como parte de su biografía:

BISPO

Nascido em Japarutuba, Sergipe, em 1909, *Arthur, filho de carpinteiro, tem sobrenome de batismo “Bispo” –cargo eclesiástico– e “Rosário” –padroeira dos negros*. Um paradoxo que amalgama a hierarquia e a complacência da Igreja Católica presente na sua vida e obra.

³⁰ En el apartado “Historia” de la página en línea del museo, se lee:

O primeiro registro de uma organização de natureza museal na Colônia remonta ao ano de 1952, quando é criado um departamento para abrigar a produção artística dos ateliês de arteterapia, então, existentes. O recém-criado setor recebeu o nome de Egaz Muniz, homenageando o médico português criador da lobotomia, cirurgia irreversível que “acalmava” pacientes agressivos, deixando-os em estado semivegetativo.

No final dos anos 80, com os avanços da reforma psiquiátrica, o museu passa a se chamar Nise da Silveira, psiquiatra que introduziu um novo olhar para o cuidado dos doentes mentais reformulando a maneira de compreender a loucura dando voz ao universo interior dos pacientes.

Com a morte de Arthur Bispo do Rosário em 1989, a Colônia Juliano Moreira se vê diante do desafio de decidir o destino das obras produzidas por ele durante os 49 anos que esteve internado intermitentemente. O conjunto da sua criação foi abrigado pelo então Museu Nise da Silveira. Frente à nova missão, em 2000, 11 anos após o falecimento de Bispo, a instituição altera o seu nome para Museu Bispo do Rosário, agora, homenageando o principal artista de seu acervo. (Museu Bispo do Rosário. Arte Contemporânea 2020)

Pouco se sabe sobre sua infância, mas há registro de seu ingresso, em 1925, na Escola de Aprendizes Marinheiros, em Aracaju, o que o leva, no ano seguinte, à cidade do Rio de Janeiro, onde *se alista na Marinha de Guerra e permanece por nove anos*.

Na Marinha, Bispo *conhece o boxe e logo se torna campeão dos pesos-leves*. Seu envolvimento com o esporte causa muitos atritos e acaba por levá-lo a solicitar seu desligamento. Passa a trabalhar na empresa *Light and Power* como vulcanizador no setor de transportes e, paralelamente, investe na sua carreira como pugilista. Sofre um acidente em 1936, quando seu pé é esmagado pela roda de um bonde, o que o deixa manco e o faz abandonar o boxe. Apesar de poucas vitórias na sua carreira de pugilista, Bispo foi muito admirado pelos amantes do esporte por sua resistência no enfrentamento dos adversários.

Por conta do processo que moveu contra a *Light*, Bispo conhece Humberto Leone, advogado na sua causa trabalhista. Passa, então, a residir na casa do advogado, em Botafogo, e torna-se um “faz-tudo” da família.

É no casarão dos Leone, na rua São Clemente, que *Bispo tem a revelação que modifica sua vida*. Na noite do dia 22 de dezembro de 1938, *ele se vê descendo do céu, acompanhado por sete anjos que o deixam na “casa nos fundos murados de Botafogo”, segundo o bordado que relata o acontecimento em um dos seus estandartes*. Bispo sai, madrugada adentro, pela rua deserta até chegar ao Mosteiro de São Bento, no Centro do Rio. Lá, *se apresenta aos frades como “aquele que veio julgar os vivos e os mortos”*. Encaminham-no, então, para o hospício da Praia Vermelha, de onde é transferido para a Colônia Juliano Moreira.

Esse processo de aceitação do delírio que lhe sucedia foi conflituoso para Bispo: fugiu algumas vezes das internações e, em outras vezes, ao receber alta, tenta se readaptar no mundo. Apaziguado consigo mesmo, em 1964, permanece definitivamente na Colônia. É neste ano que Bispo vai preso por três meses, em uma das celas do Pavilhão 10 do Núcleo Ulisses Vianna, por ter errado a dose no uso da força ao conter um paciente –um pedido constante dos funcionários. *Ao sair do confinamento, relata que “ouviu vozes que lhe diziam que chegara a hora de representar todas as coisas existentes na Terra para a apresentação no dia do juízo final”*.

Decide, por sua conta, trancar-se por sete anos numa das celas para, com agulha e linha, bordar a escrita de seus estandartes e fragmentos de tecido. As linhas azuis, *desfiava dos velhos uniformes dos internos, e objetos tais como canecas, pedaços de madeiras, arame, vassoura, papelão, fios de varal, garrafas e materiais diversos, obtinha em refugos na Colônia*. Após 18 anos da revelação de sua missão, Bispo desperta o interesse da mídia e de críticos de arte, o que leva, em 1982, a expor pela primeira vez seus quinze estandartes na mostra “Margem da Vida”, no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro. Após o sucesso da sua participação, recebe vários convites para novas mostras. No entanto, a coletiva foi a única exposição que ele integrou em vida. *Bispo não aceitava se separar de sua obra e não se considerava artista*. Para ele, *tudo era fruto de uma missão que um dia seria revelada no dia do juízo final*.

Arthur Bispo do Rosário, que carregava todos os estigmas de marginalização social ainda vigentes em nossa sociedade –negro, pobre, louco, asilado em um manicômio– consegue, na sua genialidade, subverter a lógica excludente propondo, a partir da sua obra, a ressignificação do universo, para ser reunido e apresentado no dia do juízo final. Sua missão chegou ao fim aos 80 anos, no dia 5 julho de 1989, dia da sua morte.

“É aqui no hospício que eu vou me apresentar, que eu devo ser apresentado a humanidade. Por seus diretores até aqui, frades cardeais, ninguém conseguiu ver Cristo, mas agora vão encontrá-lo porque eu vou me apresentar. Vou me transformar a fim de me apresentar a Ele que é meu vigário, mais nada” –Arthur Bispo do Rosário in “O prisioneiro da passagem” de Hugo Denizart. [Ênfasis añadido]

Figura 62. Biografia de Arthur Bispo do Rosário (Museu Bispo do Rosário. Arte Contemporânea 2020)

La insistencia en la cuestión del nombre y la biografía de Arthur Bispo do Rosário se relaciona directamente con su obra; se trata de una *vida-obra* porque ambas se inscriben a partir de la irrupción de un desborde que las mezcla, sin que necesariamente medie allí un aspecto biográfico, tal como mencionamos en el primer mapa en relación con los personajes de excepción que conforman los casos de autor. Se trata de la estrecha conexión entre el paciente, su condición y su productividad estética. Y como la producción de Bispo atiende a la verdad de su delirio, reúne muchos de los elementos que hemos leído en otros textos-caso: el viaje, pues en sus tiempos de cordura fue marinero; la acumulación que dio lugar a sus obras, y que consistió en la recolección de basura y su posterior transformación en lenguaje; y también la palabra escrita, materializada y convertida en *textura*: bordada.

Sin embargo, a diferencia de la mayoría de los textos-caso anteriores, en Bispo, su obra no se originó en el taller: su encierro psiquiátrico dio lugar a otro encierro: el de su habitación, esa que constituyó su resguardo para crear mientras cumplía con *la misión que Dios le encomendó*. Del encierro médico, Bispo eligió, por voluntad y como misión, un encierro dentro del encierro. Allí produjo alrededor de mil obras,³¹ algunas de las cuales lo llevaron a ser reconocido, ya no solo como un paciente que *hace arte*, sino como uno de los artistas más prolíficos de Brasil:

A arte de Arthur Bispo do Rosário atrai a atenção de especialistas e amadores das artes desde os anos de 1980. Graças a Instituições como o Museu de Imagens do Inconsciente e ao trabalho de críticos e curadores, *sua obra se tornou uma unanimidade, parte da grande produção artística nacional, com direito a representar o Brasil na Bienal de Veneza em 1995*. (Seligmann-Silva 2007, 144; énfasis añadido)

Considerado ya un *artista* brasileño, Bispo ha recibido muchas categorizaciones dentro del campo cultural y académico, y se le ha comparado con algunos vanguardistas: “Bispo é reconhecido como uma espécie de ‘reencarnação’ de aclamados ícones da modernidade, como Duchamp, Arman, César, Andy Warhol, e como irmão de Oiticica, Peter Greenway, entre outros” (144). Esta *canonización* de Bispo, esta permanente necesidad de compararlo con artistas plásticos de las vanguardias, pareciera tratar de *salvarlo* de su condición de paciente psiquiátrico, para leerlo a partir de cierta domesticación del *hacer* artístico que viene dada por la figura del *genio*. A pesar de lo

³¹ Maria Lamber (2013, párr. 3) refiere en su trabajo, “Arthur Bispo do Rosário –na travessia das imagens (quando Y. Klein navegou o céu com Ulisses)–”: “Do espólio de Bispo do Rosário, cujo processo de catalogação foi supervisionado, em 1992, pelo crítico Federico de Moraes, constam cerca de 802 obras presumindo-se que o artista tenha produzido mais de 1000 obras”.

anterior, es importante insistir en que: “sua intenção primeira não estava conforme balizas estéticas dominantes; estava imbuído de um dever interno, moral até, de reunir um ‘universo em miniatura’ para apresentar a Deus no dia de seu chamado; um princípio místico consubstanciaba o fazer de objetos, bordados e estandartes” (Silva 2014, párr. 4). La *canonización* de la obra de Bispo sería otra de las diferencias respecto de otros textos-caso de nuestra cartografía, por lo que debemos recordar que, si bien son los campos intelectual y artístico los que determinan la pertenencia o no a un canon, en nuestra lectura, lejos de esta función, nos interesa abordar el caso de Bispo en diálogo con los textos-caso anteriores. Por esta razón, iniciamos el presente intervalo con su escucha delirante y la cuestión del nombre; en otras palabras, con la relación vida-obra que en Bispo se establece a partir de su condición y su necesidad de contar al mundo lo que solamente él escuchaba: las huellas de su experiencia con lo Real. Hemos visto que esta necesidad –que se convierte en productividad por lo que genera como obra, pero además por las posibilidades de lecturas que abre– se da en diferentes pacientes que tienen la oportunidad de objetivar su catástrofe interior. No se trata de *genios*, ni de la locura *inherente* a los artistas y escritores, ni de la *extravagancia* de los creadores que terminaron en un manicomio. En el caso de Bispo, se trata de un hombre que fue marinero, funcionario de la compañía eléctrica y *todero*, sin ningún tipo de educación en el campo de las artes, y que, a pesar de ello, gracias a su necesidad y a un llamado divino, terminó por producir obras de arte que, para él, constituían la mediación entre Dios y el mundo. De Bispo queremos escuchar entonces, lo que dice su lenguaje delirante, esa productividad estética que nace por urgencia.

De la acumulación de objetos o el arte de consagrar los restos

Muchos estudios relacionados con la obra de Arthur Bispo do Rosário coinciden en que una de sus principales características es la clasificación (Seligmann-Silva 2007; Maciel 2008; Silva 2014). Este aspecto, que surge del campo académico, se refiere a la acumulación de objetos que Bispo obtenía de la basura en sus recorridos por el hospital, pero analizados en relación con categorías como enciclopedismo y coleccionismo; este último, la mayoría de las veces, con múltiples referencias a Walter Benjamin³². María

³² Señala Seligmann-Silva (2007, 147): “O próprio Benjamin não apenas foi um teórico da coleção e do coleccionismo [...], mas ele mesmo colecionou livros infantis e de “doentes mentais”, bem como brinquedos, como vemos nos seus *Diários de Moscou*”.

Esther Maciel (2008, 121) señala en su artículo “A enciclopédia de Arthur Bispo do Rosário”:

Nesse sentido, pode-se afirmar que a enciclopédia de Bispo incorpora o que os enciclopedistas franceses excluíram de seu projeto com o propósito de toma-lo exequível: as redundâncias, os restos, os saberes e coisas inclassificáveis, a matéria-prima da experiência vital, os registros das margens, enfim, tudo o que poderia ser colocado sob o rótulo abrangente e impreciso do “etecetera”.

En este orden de ideas, también Marcio Seligmann-Silva (2007, 144) menciona:

[O] universo de sua obra, que reúne fragmentos e ruínas de sua vida (e testemunha sua pertença a um grupo de excluídos: pela etnia, pobreza e “loucura”), ela parte de uma reflexão sobre a memória, o colecionismo e a taxonomia enquanto componentes estruturantes das obras e importantes autores e artistas do século XX.

Así mismo, Cláudia Silva (2014, párr. 17-8) afirma sobre el coleccionismo de Bispo que:

Coleccionar implica constituir uma série mais o menos infinita “de objetos reunidos para um fim não funcional”, de acordo com Abraham Moles. Trabalha-se a partir de um excedente, entre os polos do caos e de a ordem [...] Bispo lida com o excedente por meio da listagem e da enumeração de nomes próprios, lugares, eventos, partes do corpo, transcrições de textos.

En las tres citas, la relación entre excedente y colección aparece insistentemente. Esta idea de enciclopedismo y coleccionismo que muchos investigadores, no sin razón, han vinculado con la obra de Bispo, hemos preferido abordarla desde una mirada que nos lleva más hacia la noción de *acumulación*, enfocada en esos restos materiales que aparecen, una y otra vez, en medio de la precariedad que enfrentan los *locos*, ya sea en su encierro o en su indigencia. La razón se basa en la intención, esto es, en la finalidad, tanto simbólica como pragmática, que el coleccionismo y la acumulación implican, pero desde diferentes puntos de vista. En el coleccionismo, pareciera existir cierta necesidad de orden respecto de los objetos y sus clases, de manera que lo simbólico del objeto y lo pragmático de su organización se conectan desde el inicio mediante la intención. En la acumulación, esta necesidad de organización no necesariamente se establece *a priori* mediante la intención coleccionista, a menos que, como en la obra de Bispo, constituya parte de un procedimiento y no un fin en sí mismo. En este sentido, lo simbólico se establece a partir de la transformación que tiene lugar luego de la acumulación pragmática, y es en este segundo momento, *a posteriori*, cuando aparece la obra: al transformar el desecho material en conexión con el resto psíquico, para insertarse en una nueva lógica que deviene obra.

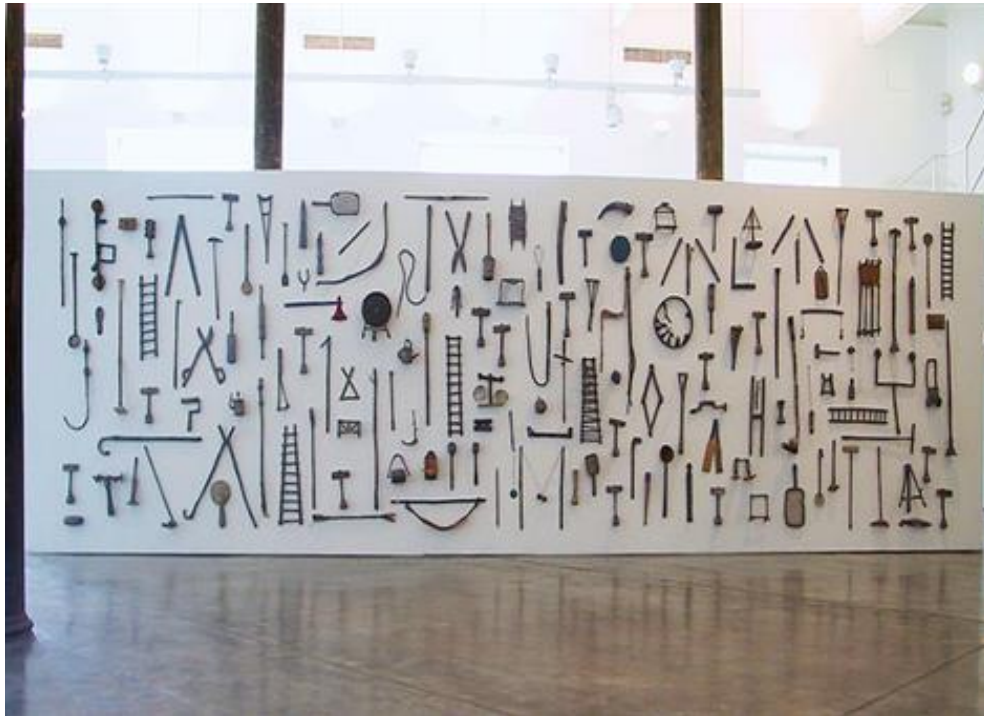


Figura 63. Miniaturas de Bispo do Rosário (Núcleo de Memória 2020)

Si volvemos a esa relación entre el enciclopedismo y el coleccionismo, más allá de las categorizaciones académicas que forman también parte de este caso de autor que los campos intentan sujetar, es necesario insistir en que Bispo fue un paciente psiquiátrico encerrado durante cincuenta años en un hospital. ¿Cuál enciclopedismo negativo o contraenciclopedismo podría ser posible? ¿Cuál coleccionismo fetichizado por la idea de mercancía podría operar si el *loco*, además de ser un *sinnombre*, es también un *sinpropiedad*? De hecho, la propiedad del nombre y de los bienes, legal, civil y lingüísticamente, se encuentran en estrecha relación, ya que toda propiedad o bien es registrado bajo o con un nombre, y hasta la lengua indica una clasificación basada en nombres propios y comunes. En este sentido, si bien el *loco* no puede poseer bienes, objetos de valor, es decir, mercancía —a veces lo único que posee son sus harapos—, sí es *propietario* de sus restos, sean estos psíquicos o materiales. La obra de Bispo, al transformar los objetos y harapos que acumula, genera un nuevo funcionamiento: desechos acumulados y restos de memoria circulan en la psique, intentando anclarse en alguna imagen o alguna frase; trozos de recuerdos, de palabras, de objetos *in-útiles* y *viejos* nos llegan, ahora transformados para que les prestemos nuestra mirada y escucha. De ahí que el trabajo de Arthur Bispo do Rosário, más que coleccionismo y enciclopedismo, tal vez conlleve la carga simbólica de la acumulación como puesta en escena de una memoria colapsada y como síntoma de una condición que, a pesar de la

subjetivación que implica el encierro en el hospital y su domesticación en el campo del arte, se transforma:

[El Síndrome de Diógenes] começou a ser descrita nos anos de 1960 e foi batizada em 1975, lembrando do cínico grego Diógenes, um contemporâneo de Aristóteles, que influenciou o estoicismo. Segundo a descrição corrente, os indivíduos que sofrem desta síndrome evitam o contato com outras pessoas, tende-se a se isolar em sua habitação, abandonam os cuidados de higiene pessoal e costumam acumular grandes quantidades de lixo e de objetos variados. Também optam por um padrão de vida muito pobres. Para alguns especialistas, estas pessoas normalmente são dotadas de uma inteligência acima da média. Esta Síndrome, que pode ser pensada como uma variante radical da pulsão do colecionismo, corresponde em certos pontos à vida de Bispo, com o diferencial importante de que *ele, além de ter cuidado muito de sua aparência externa, não se limitou a colecionar “lixo”. Ele criou obras a partir de este “lixo” dos restos do mundo. Não existe uma pura “poética do acúmulo” em Bispo. E mais, como um segundo Diógenes, ele também nos deu verdadeiras “lições” sobre os cuidados de si.* (Seligmann-Silva 2007, 147-8; énfasis añadido)

La acumulación de objetos-desecho aparece en Bispo como una opción para la transformación creativa y también como forma *fallida* de organización de una memoria colapsada, fragmentada y deshecha. De manera que la productividad estético-delirante funciona, no como producción, sino como forma que irradia sentidos. Con lo anterior, recordemos lo ya visto en el filme *La pared de las palabras*, cuando los pacientes *pintan* la calle con las piedras recogidas del asfalto y el hermano de Luis interviene sus pinturas con clavos recogidos de la playa; o cuando en las exposiciones de El Techo de la Ballena los espacios son intervenidos con restos escatológicos; o también cuando Fernando Diniz rescata y recicla –como si de un palimpsesto se tratara– los papelotes que denominó “Tapices digitales” para pintar sus cuadros sobre papeles-desecho. Pero, sobre todo, volvamos a la imagen que Diamela Eltit (2003, 10-1) nos regala en la presentación de *El Padre Mio*:

Descansando en la creatividad y, particularmente, en el montaje narrativo, era posible acotar la dramaticidad que las figuras del vagabundaje portaban. Esta tensión dramática se encarnaba materialmente en sus figuras desplegadas en las calles, plazas y rincones de la ciudad.

Sus presencias armadas en la pura apariencia, siguiendo un complejo y desgarrado orden cosmético, dejaban entrever significaciones múltiples, desde la multiplicidad de aditivos que componían la violenta exterioridad a la que se habían reducido.

Esta exterioridad se construía desde la *acumulación del desecho y la disposición para articular una corporalidad barroca temible en su exceso*. La saturación de prendas era correspondiente a la carnalidad maquillada de tierra, formando la costra de una asentada suciedad, contraviniendo así el estereotipo del cuerpo higienizado y vestido según la lógica de la composición oficial.

Cargando todas sus pertenencias en sacos, bolsas, cajas o paquetes, esos bultos eran una apariencia más. El símil de la propiedad individual y, más aun, la copia de una

historia personal marcada por la posesión de objetos testificadores de la existencia de un pasado. [Énfasis añadido]

El exceso de(l) *excedente*, es decir, su acumulación, tiene lugar en *la locura*, y sobre todo en el lenguaje del delirio; uno que amontona sentidos individuales referidos a la propia experiencia inarticulable con el afuera social. Pero también en esa locura tiene espacio la productividad estético-delirante que, en casos singulares como los ya mencionados, generan una propuesta en la que el desecho, más allá de su *in-utilidad* mercantil, resulta *útil* para la creación de objetos que nacen de contextos precarios e intervienen, simbólicamente, los espacios ordenados para dejar testimonio de una memoria colapsada mediante artefactos que adquieren una carga simbólica y, en el caso de Arthur Bispo do Rosário, *sagrada*.

En Bispo, más allá de la psiquiatrización que implica la descripción de un síndrome, un trastorno o una enfermedad, lo interesante es ver cómo su productividad lo llevó a transfigurar *esa* acumulación, cómo su escucha delirante lo condujo a convertir *basura* en obra y cómo el delirio fue transformado en objetos. En este sentido, más que al Síndrome de Diógenes, más que al enciclopedismo de los siglos XV y XVI a los que se refieren muchos de los investigadores de la obra de Bispo, y más que al coleccionismo benjaminiano, la acumulación que da origen a las obras se ofrece como un recurso pragmático, no menos digno de lectura, tanto por la imagen como por el sentido que esta imagen de la acumulación transmite.

Para reafirmar lo que especulamos párrafos atrás, según la Real Academia Española (2014) *acumular* es “juntar sin orden gran número de cosas”, pero también “reunir una cantidad notable de algo”. De manera que acumular no es exactamente coleccionar. En la colección hay un orden serial, cierto acomodo organizativo de los objetos y, en ocasiones, una dinámica de la economía del valor —hay colecciones que *valen oro*—. Mientras que la acumulación implica, en el caso que nos ocupa, recoger y amontonar *restos*, para luego transformarlos en artefactos culturales:

Cubiertos, artefactos eléctricos, computadores, celulares, instrumentos; todos ellos constituyen objetos materiales que, una vez perdida su utilidad, alcanzan ahora sí el estatus de “*trastos*” [...], *esto es una forma de materialidad amorfa, sin sentido*.

Frente a las características de este conjunto de artefactos (utensilios) es posible entonces comenzar a determinar las de un conjunto diferente que llamaremos “artefactos culturales”. Este grupo de artefactos, claro está, es en primer lugar irreductible a su utilidad (instrumentalidad) por lo que la habitualidad que pueden llegar a adquirir es de un orden completamente diverso a la del utensilio. Para explicar esto recurriré a una expresión que Heidegger utiliza [...] La expresión idiomática “*ins Werk setzen*” quiere

decir en el uso corriente, “llevar a cabo”, “poner en funcionamiento”, “proceder”; pero al colocarla con guiones y por tanto sustantivarla, Heidegger busca que adquiera un significado agregado, distinto al que le confiere la convención. Así el sentido se transforma en algo como “ponerse en obra” [...] Ahora bien, cabría preguntar, ¿qué es lo que se “pone en obra” en un artefacto cultural? La respuesta se dibuja, precisamente, a partir del calificativo “cultural”: lo que en este artefacto se hace obra y opera simultáneamente es la cultura con sus innumerables presupuestos, convenciones y concepciones. (Isava 2009 445-6; énfasis añadido)

Esta acumulación de *trastos*, de *materialidad amorfa y sin sentido*, que luego es transformada mediante *un modo de hacer sensible*, deviene artefacto cultural precisamente porque le es dado el sentido, porque opera desde su irradiación. De ahí, la diferencia que quisimos establecer entre coleccionismo y acumulación. En el caso de Bispo do Rosário, la acumulación posee un fin material: construir a partir de los restos, del excedente; pero, además, no se trata solamente de utilizar el material disponible, sino de transformarlo, según su delirio, en algo *sagrado* que deviene artefacto cultural.

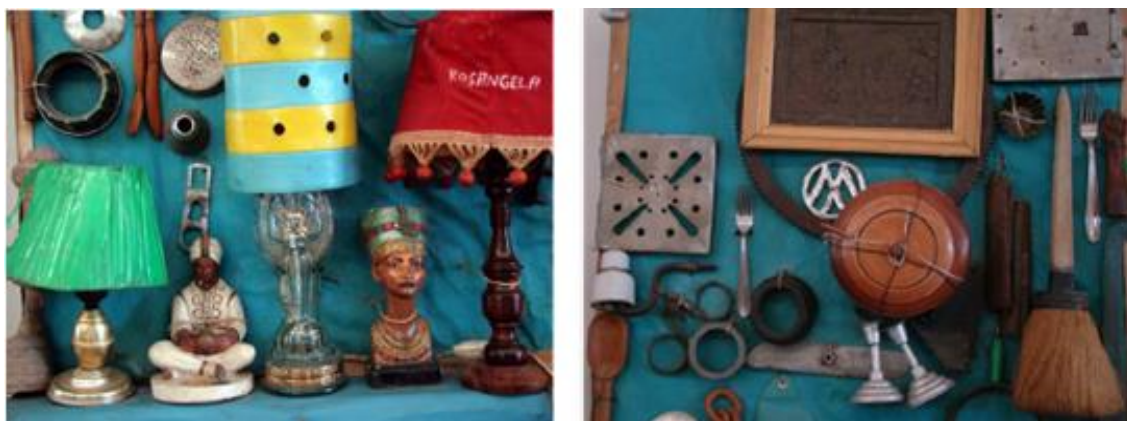


Figura 64. Fragmentos de embalaje de Arthur Bispo do Rosário (Bruno y García 2013, 238)

En la obra de Bispo, la acumulación invierte la profanación agambeniana que habla de *restituir lo sagrado al uso* (Agamben 2005, 97), ya que su *praxis*, que no se produce con un fin artístico –para Bispo– ni se relaciona directamente con la religión – como sí sucede con los denominados artistas sacros –, confunde el binarismo sacro/profano cuando lo que restituye al uso no es el arte, sino los objetos que han sido desechados y acumulados por do Rosário para su posterior transformación. Son estos desechos los que Bispo *restituye* al convertirlos en objetos sagrados que funcionarán luego dentro del campo del arte como artefactos culturales.



Figura 65. Embalaje de Arthur Bispo do Rosário (Rosseaux 2019)

En esta operación, que podría ser denominada sacro↔profana —ya sin barra entre estas palabras aparentemente antónimas—, los objetos-resto que no tienen uso, que han sido desechados por un sinnúmero de razones, pero principalmente porque ya no tienen ninguna *utilidad* ni *valor*, se *sacralizan*. Sin embargo, esta *sacralización* se establece ya no directamente a través de lo religioso, sino mediante restos que operan en la memoria como formas de subjetivación que se inscriben fuertemente en la psique a través de las marcas de Dios, del padre, la madre, los hijos y de la Ley, cualesquiera que sean sus formas. En el caso de Bispo, es esta operación la que hace posible la transformación de los desechos en objetos estéticos nacidos de una sensibilidad sacro↔profana: *el susurro de Dios en el oído*. Entonces, los hilos del uniforme de los internos, incluido el de Bispo, zapatos, telas, ropas viejas, ruedas, trozos de maderas, papeles, entre cientos de objetos más, son concebidos como materia prima que permitirá dejar a los hombres *la palabra de Dios*, mediante la construcción de artefactos culturales que forman parte, tanto de la profanación del desecho como de la sacralización del objeto que realiza Bispo.

En esa operación, se rescatan dos tipos de restos. El primero, es material: el objeto-desecho. El segundo, es psíquico; los restos de lo Real de la experiencia esquizo. Bispo es *loco* porque, además de delirar, sacraliza la basura. Bispo es *artista* porque rescata el desecho y lo transforma con sus manos, con su cuerpo y desde su experiencia sensible. Así, su trabajo, *pone en obra la cultura*, como señalara Luis Miguel Isava en la cita anterior. Una cultura que deja fuera de ella el resto, el objeto inservible, y también al

paciente psiquiátrico. De manera que ese *rescate* del excedente opera desde la sacralidad profana que lo origina, como *praxis* creadora; *creadora*, por cierto, en su acepción artística y también divina. La transformación de lo profano de los objetos-desecho en objetos-sagrados, es decir, en artefactos culturales, nos habla de la estética como *modo de hacer* y de la *praxis* creadora como acto:

[A] existência de *um fato poiético não se vincula exclusivamente ao universo artístico*, pois qualquer atividade humana pode requisitar uma conduta criadora; no entanto, *o pesquisador detecta no fato poiético uma ética na relação do autor com o que está a fazer*. Desse modo, nem todo fazer pode se tornar um fato poiético. Pressupõe-se um comprometimento de autoria com o início e o desfecho do trabalho, um diálogo contínuo do autor com o processo, de modo a considerar o trabalho como “pseudo-sujeito” [...]; o trabalho é único, no sentido de singular. (Silva 2014, párr. 5; énfasis añadido)

El acto estético, o como lo denomina Silva, el acto poético, como *praxis* trasciende los estatutos de los campos de canonización para establecerse a partir de un momento y un modo de hacer que se encuentran relacionados con una ética entre el autor y lo que hace. Ética de la urgencia, podríamos agregar, si ponemos en diálogo el trabajo reconocido de Bispo con el desconocido de los pacientes psiquiátricos de los mapas anteriores. El acto estético *pone en obra, hace*, y dicho hacer se establece desde una sensibilidad que es posible gracias a la experiencia. De allí, nace una técnica que nadie transmitió, que nadie *enseñó*: una que inicia con la acumulación y concluye con la reelaboración *sagrada* de la experiencia mediante formas estéticas que se originan en el delirio.

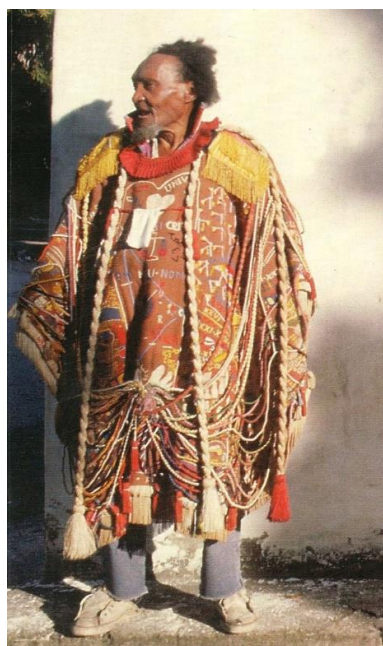


Figura 66. Bispo do Rosário con su Manto de la presentación (Bruno y García 2013, 239)

La sacralización ↔ profanación de los objetos se da por medio de un sistema de creencias que Bispo do Rosário *usa* para producir una obra que es también acumulativa. Pero esta operación no solamente implica la creencia, sino también un modo de actuar y de relacionarse con la obra mediante varios aspectos muy cercanos al ritual: 1) la escucha de la voz de Dios lo hace crear, por lo que: 2) toda su obra es obra de Dios; 3) al finalizar su obra, es decir, el día de su muerte, Bispo deberá vestir “El manto de la presentación”, ese en el que tanto tiempo y trabajo invirtió, para que, al subir al reino de los cielos, Dios pueda reconocerlo como su hijo (Bruno y García 2013, 239), y 4) así como él fue elegido, existe también un sistema de *elegidos*, cuyos nombres bordados, escritos y tallados sobre diversos formatos, Dios le encargó registrar.

Un objeto que se hace con objetos: delirio, estética y dotación de sentidos

La resignificación de los desechos que Bispo realiza a través de la *sacralización* de la basura resulta de una importancia vital, en principio, porque opera tanto en la materialidad de los restos como en su simbolización estética. Es decir, a la acumulación de esos objetos *in-útiles* que recoge Bispo, sigue un proceso de sacralización que incluye el cuerpo –sus manos como única herramienta– y que produce una nueva materialidad, la obra, con una potencia que se inscribe en los nuevos objetos, ahora estéticos. Aquellas *cosas* que en su momento útil tuvieron un valor mercantil y que terminaron luego en la basura cuando dejaron de tenerlo, adquieren una virtualidad cuyo origen está en la transformación: el objeto hecho con objetos fue dotado de sentidos.

Muchos estudiosos sobre Bispo han querido trasladar el proceso de creación del paciente a la vida de un hombre-artista, insistiendo así en una segunda domesticación, ya no por parte del hospital psiquiátrico, sino dentro del campo del arte. Así, un Bispo-paciente psiquiátrico es convertido en un Warhol o en un Duchamp brasileño con su largo etcétera. Pero la transformación estética de Bispo no implica, necesariamente, una transformación de su condición, aunque sí la puesta en escena de un agenciamiento y una potencia que nos llega a través y gracias a su trabajo. Y es que Bispo, ese *ya* reconocido *artista* brasileño, realizó toda su obra dentro de un psiquiátrico, acumulando basura en su doble encierro –el determinado por el hospital y el autoimpuesto–, a pesar de, y precisamente por, su condición delirante.

Ahora bien, esos objetos contruidos con objetos-desecho no pueden separarse de toda esta problemática que hemos discutido en párrafos anteriores porque, aunque se trate

de textos-caso, se hallan en una red de encuentros y tensiones con la vida de su autor a partir de su delirio. Y esto nos lleva a pensar que ese estallido delirante que funciona como un exceso de restos en la superficie del lenguaje se establece en el trabajo de Bispo conectado con casos anteriores, no solo respecto de las imágenes, sino también de la escritura. De manera que, así como de la memoria se rescatan palabras-cosa-cuerpo para formar *collages* de palabras creadas y recreadas en *Nanacinder*, *En la Colonia Psiquiátrica* y *Momento narrativo*; así como los restos de la memoria van construyendo, a destiempo y de manera fragmentada, una casa o un espacio propio a través de la imagen pictórica de Fernando Diniz; en Bispo, la acumulación constituye un proceso caótico que luego irá tomando forma en objetos hechos con objetos: barcos, carruseles, embalajes, cajas, entre tantos otros.

Cada uno de los objetos hechos con basura adquieren así nuevos sentidos dados por su autor. Sentidos que, aunque se relacionan con su *misión divina* en la tierra, logran traer a la zona del lenguaje, restos de su propia experiencia; tanto de la delirante, como de la vivencia transmisible de una memoria de trabajo que se articula como *lapsus* en su obra. De manera que esa recurrencia a las figuras de los barcos, a los nudos marineros, al bordado de nombres de lugares geográficos que se esparcen por el espacio de las telas, saca a la superficie restos de su memoria de marinero como oficio ejercido, al igual que se observó en Fernando Diniz cuando pintaba en sus cuadros los signos taquigráficos que aprendió en la escuela de oficios de su juventud. El aprendizaje y el ejercicio del oficio, que pareciera invisible entre las paredes del psiquiátrico, vuelven ahora convertidos en imágenes y como intervención material de esos trozos de memoria que alberga todavía el sujeto, ya no para practicar el oficio, sino para hacer *algo* más con eso.



Figura 67. Velero de Bispo do Rosário (Fernandez 2017, 229)

La resignificación de los objetos en la obra de Bispo no funciona como una operación que simplemente pueda leerse en tendencias artísticas contemporáneas relacionadas con la ecología. Lo que la obra de Bispo *convierte*, en el sentido de transformación, pero también de conversión *sagrada* a través de su *praxis*, es el caos material de la basura que acumula y también el de los restos de su catástrofe interior, de una memoria que está colapsada, y de la que, más allá de una posible lógica del orden, resurgen elementos del pasado que son rescatados, de manera fragmentada, para organizar un mundo nuevo: el de Bispo. Esta idea de reorganización del caos que se convierte en un mundo nuevo, tan presente en la escritura y las obras visuales de los pacientes psiquiátricos, en Bispo conlleva un recorrido de las palabras a través del bordado de los nombres de países que conoció cuando fue marino. Así, los barcos de Bispo, esa *Arca de Noé*, tan representativa de su participación en la Bienal de Venecia, aparecen como huellas, como reminiscencias de sus viajes reales y también de su *metanoia*.

Y en este ir y venir, en ese viaje de Bispo do Rosário que desconocemos, aparece el barco, nos solo como parte de la memoria del oficio ejercido, sino también como síntoma. No se trata ya del mito sobre *La nave de los locos* que podría abrir una genealogía que abarca desde la *Narrenschiff* o *Stultifera navis*, de Sebastián Brant (1494), o de todas las alusiones pictóricas y literarias que se han producido en torno a este, sin olvidar el primer capítulo con el que Michel Foucault (2015) iniciara el primer tomo de *Historia de la locura en la época clásica*: “*Stultifera navis*”. Lo que Bispo construyó no fue una representación de la locura, sino *El arca de Noé*: una nave de salvación que no llevaría animales, pero sí los fragmentos de su memoria y su propia relación con lo sagrado.



Figura 68. El arca de Noé de Bispo do Rosário (Bruno y García 2013, 234)

Lo que Bispo-Noé *recogerá* para *hacer* su nave son los restos de cosas que el mundo abandonó debido a su *in*-utilidad, pero también los conocimientos sobre el oficio de marinero que logró rescatar de su catástrofe interior. El *fin del mundo* lo lleva a construir un arca de rescate. En otras palabras, es la catástrofe, otra vez, la que lo hace organizar la acumulación de los restos para reconstruir un mundo que está hecho pedazos, quebrado por la esquizofrenia. Él construye con los pedazos y los restos, reales y psíquicos, un universo y una obra: barcos y objetos intervenidos por la escritura.

La escritura en Bispo do Rosário obedece a otros formatos y también a otros lenguajes: es una *escritura del significante* que se realiza dentro de los objetos o en sus superficies para inscribir los nombres de personas *elegidas* que estarán junto a Dios el día del fin del mundo (Bruno y García 2013, 239); o nombres de países, ciudades, pueblos reales que conoció durante sus navegaciones como marinero: “Bispo lida com o excedente por meio da listagem e da enumeração de nomes próprios, lugares, eventos, partes do corpo, transcrições dos textos. Como se passasse em revista diante de tudo o que pudesse ser visto em cada estandarte, vitrina e manto construído” (Silva 2014, párr. 18). Así, la escritura en sus obras se presenta como una escritura de los restos de la memoria, de lo que queda del pasado (sus viajes y oficios) o de aquello que es necesario recordar en un futuro (para el día del juicio final).



Figura 69. Miniatura de regata, de Bispo do Rosário (Federación Psicoanalítica de América Latina 2015)

podría tener en un contexto discursivo de orden, sino que funciona, apenas, como un indicio que podemos identificar, sin certeza, porque forma parte de una serie de sentidos que tienen lugar en la obra y que no se limitan a un solo significado; de ahí su productividad. En la obra de Bispo do Rosário la lengua ya no funciona como código predominante, sino que interviene el objeto para formar parte de este. De manera que el nombre propio, el topónimo o el nombre común se sostienen sin contexto discursivo, oración o frase que lo contenga; el escrito solo reposa sobre la materialidad del soporte en donde se inscribe: las telas, las cajas, la madera. Es ese su contexto: una física de los objetos y del nombre en donde se talla o se borda, no para producir texto, sino para generar *textura*:

As palavras são escritas, mas do modo mais lento: bordadas [y podríamos agregar, talladas]. Aqui, não há mais o imediatismo da palavra evocada, mas a lentidão de expressão da palavra que se borda, ou mesmo na reconstrução de objetos por meio do desfiamento e do enovelamento. Parece-me que estas são operações que clamam por uma lentidão temporal, construído sobre o tecido-soporte, outro tecido-texto, outra *textura* do tempo rememorado. (Silva 2014, párr. 25; énfasis añadido)



Figura 72. Manto de la presentación de Bispo do Rosário (caras externa e interna) (Bruno y García 2013, 236-7)

Escribir bordando o tallando conlleva, además de la inscripción de la memoria y del tiempo en la superficie de la tela, el objeto o la madera, un trabajo corporal distinto respecto de la escritura; aquí se *escribe*, literalmente, con el cuerpo. No son las palabras-cosas-cuerpo operando en el lenguaje e irrumpiendo el orden del discurso como sucedía con los casos de escritura del tercer mapa; es el cuerpo puesto en el acto lo que elabora, y ya no solo mediante la escritura, sino a través de la inscripción de los nombres que se

rescatan del pasado o que se necesitan recordar en un futuro. Aquí, se trata de inscribir el nombre propio como materialidad misma en la superficie de los objetos.

Nos encontramos frente a una relación distinta con el tiempo porque tanto el bordado como la talla requieren una lentitud distinta a la que necesita la mano para convertir el trazo en palabra. Es en este tiempo pausado de encierro y de acumulación sustantiva cuando se mezclan países, regiones, lugares e incluso representaciones populares que aparecen en esta geografía de la memoria que Bispo construye. De manera que, con los barcos, las cajas de los escogidos, las vitrinas, las tablas y demás objetos, se presentan también las *bandas de misses* que el autor llena con nombres de lugares, cambiando la idea de representación regional, nacional o mundial por una cartografía hecha con palabras que modifican el significado de lo que era el objeto dentro de la cotidianidad. La transformación de los objetos y su recontextualización parecieran constituir un trabajo de reubicación de los sentidos recuperados de la catástrofe. Es esta reubicación la que sale a la superficie y nos llega con ecos de un contexto.



Figura 73. Bandas de misses, de Bispo do Rosário (Lopes 2020)

Arthur Bispo do Rosário pareciera *tener que* escribir-bordar todo. La pulsión que se muestra en ese exceso de palabra transforma los objetos, pero sobre todo los interviene.

Aparece así una doble intervención: la de las obras que se muestran dentro del psiquiátrico o en el museo y la de la escritura en las obras. Esta pulsión por la escritura-bordado, simbólicamente y más allá del síntoma, manifiesta una productividad estética en la que se dejan ver los restos de una memoria fracturada que sale para reorganizarse a sí y también al tiempo. Un tiempo que yace desarticulado en la psique y que se pierde en la lentitud de un bordado que se realiza en el interior de una habitación desde donde se construye un universo por pedido de Dios...



Figura 74. Bordados de Bispo do Rosário (Overmundo 2009)

3. Intervalo tres: Nicolás Guillén Landrián y las imágenes bajo sospecha

Entre 1965 y 1966, Nicolás Guillén Landrián, *raro* cineasta cubano, es enviado por el régimen político de su país a la cárcel de Isla de los Pinos, llamada hoy Isla de la Juventud; pero, además: este “cineasta proscrito quien —desde el momento de su expulsión del ICAIC en 1972 hasta su exilio en Miami en 1989— había sufrido cerca de quince años de encarcelamiento, internamientos psiquiátricos y múltiples tratamientos de electrochoque” (Ramos y Robbins 2019, 10), ha sido objeto de una relación vida-obra en la que el problema de la psiquiatrización permea sus filmes. En cuanto a los dos espacios de reclusión y castigo en los que fue prisionero Guillén Landrián sabemos que tanto la cárcel como el manicomio son espacios de confinamiento que difieren, entre otros aspectos, en la concepción sobre quién y por qué se debe estar encerrado, pero semejantes en que para ambos es imprescindible el cerco y la exclusión física de ciertos individuos. Ya Foucault mostró en *Los anormales* (2001) cómo la ley y la psiquiatría fueron conformando nuevos discursos en torno al crimen y la locura, y cómo, con el tiempo, se

dispusieron dos espacios de encierro, según el estado mental del criminal y el cometimiento del crimen: la cárcel o el psiquiátrico. En el caso de Nicolás Guillén Landrián su exclusión-expulsión inicia en la cárcel, pasa por el psiquiátrico y finaliza con el exilio. Como si este camino de encierros y expulsión representase, de alguna manera, los métodos que el poder inscribe sobre el cuerpo del *raro*, en ciertos contextos. Sobre su proceso de encarcelamiento, psiquiatrización y exilio, su esposa Gretel Alfonso explica en una de las entrevistas realizadas por Julio Ramos en el libro que edita con Dylan Robbins, *Guillén Landrián o el desconcierto filmico* (2019, 26-7):

G.A: Él ya había llorado desde que supo que el viaje era inminente. Hasta había roto el examen médico que manda a hacer la Oficina de Intereses, que hubo que volver a hacer. Le partieron una pierna por esos días, estuvo meses con el yeso puesto. Fue a parar al hospital Fructuoso Rodríguez, donde le atendió el Doctor Ignacio Frade, el cual nos conocía y nos permitió que Nicolás pasara un régimen de internamiento de psiquiatría más leve y benigno con el Doctor Aníbal Frade, su hermano, que trabajaba en la sala de psiquiatría del Calixto García.

J.R: ¿Tuviste acceso a su expediente médico?

G.A: Antes de salir de Cuba, no sin obstáculos me dieron acceso a los generales de este expediente que se exigía como parte de los trámites en la Oficina de Intereses. Me costó varias idas y vueltas para que me dieran los datos en los archivos del Hospital Psiquiátrico de La Habana. Hay un dato interesante: el expediente empezaba a los 35 años de edad.

J.R: ¿Qué diagnóstico le dieron?

G.A: Esquizofrenia paranoide.

J.R: ¿Y él qué decía de ese diagnóstico?

G.A: Que lo “esquizofrenizaron” en la prisión de Isla de Pinos en el 1965 o 66

J.R: ¿Y el expediente penal?

G.A: Tú puedes creer que no aparecía una causa que constituyese delito, ni común ni político. Yo fui con Nicolás a buscar ese expediente que en definitiva estaba abierto por peligrosidad, sin mencionar delito específico alguno. Cuando vinimos a ver no existían antecedentes penales. Una vez lo acusaron de algo gravísimo como eran los planes de atentado del comandante en jefe, pero por falta de pruebas todo terminó en el tribunal como una acusación de diversionismo ideológico. Por aquello fue sancionado con dos años de privación de libertad.

Más adelante, en el capítulo “Guillén Landrián: cine poesía y locura” del mismo libro, Julio Ramos extrae fragmentos de entrevistas en los que se señala sobre el cineasta una *rareza* que se relaciona con el tema de la locura:

Voy a citar sólo tres ejemplos de una serie de entrevistas que he hecho sobre el tema de la locura de Guillén Landrián con varios comentaristas o colegas del director quienes, por cierto, reconocen sin titubeos el significado histórico de sus innovaciones filmicas, pero no disimulan la perplejidad inquietante que les producen sus montajes disyuntivos [...] Por ejemplo, sobre los montajes “frenéticos” de Guillén Landrián, Dean Luis Reyes dice: “En realidad Nicolasito *no puede obedecer a gobierno alguno, ni menos al de su propia mente*”. Fernando Pérez, cineasta contemporáneo de Guillén Landrián en el ICAIC, recuerda por su parte al cineasta afrocubano como un “átomo que iba de un lado para otro y no se integraba”. Y Jorge Luis Sánchez, cineasta afrocubano, director de *El Benny*

(2006) y autor de una importante historia reciente del documental cubano, recuerda lo siguiente:

[...] Nicolásito en aquella época vivía en Cuba y *era tildado de loco* [...] Era un negro muy alto *con una imagen un poco descuidada* [...] Yo era un joven y *temía que ese loco se abalanzara sobre mí*, porque la gente, de alguna manera, lo evitaba, por tanto, nunca me decidí a hablar con él. *Coffea Arábica* es una obra cerrada, pero *Desde La Habana ¡1969! Recordar es el delirio sin límite*. No es mejor que *Coffea Arábica*, pero ahí está *el hombre delirante* y también en *Taller de línea y 18* con el sonido. (99-100; énfasis añadido, con excepción de los títulos)

Esta relación entre vida y obra que pulsa como discurso en el caso de Guillén Landrián, y que se evidencia en las entrevistas de quienes lo conocieron, coincide con un aspecto del caso de autor que, como señaláramos en el primer mapa a partir de una cita de Eleonora Cróquer (2012, 91) sobre el personaje de excepción: “no sostiene el ‘absoluto’ de la Historia (ni el de la ‘Cultura’, ni el de la ‘Modernidad’), sino que lo divide”. Por lo que afirmaríamos que la división de la historia y la cultura que hace ese *Sujeto de la Modernidad* al que se refiere Cróquer, en Guillén Landrián estará presente, no solo en el discurso y en el imaginario del autor genial, sino en una historia biográfica que, más allá de la posición marginal de su obra, inscribe en el propio cuerpo del realizador la separación, la exclusión y el intento de eliminación de toda *rareza*.

Atravesada la psiquiatrización por la cuestión política, podríamos afirmar que una de las diferencias entre los casos de este mapa y los anteriores es que el trabajo de Guillén Landrián hubiera sido imposible de realizar en un psiquiátrico, tanto por la complejidad técnica como por los costos económicos que implica el cine, por muy precaria que su producción sea. Pero también existe una diferencia compleja dentro de nuestra investigación, siendo quizás la más llamativa cuando hemos problematizado tanto la función autor, y es que Nicolás Guillén Landrián sí ejerce una función autor: documentalista experimental que es censurado durante su momento más productivo en el cine, que resurge en el presente siglo de la mano de jóvenes cineastas (Ramos en Ramos y Robbins 2019, 86), y que se encuentra, aún hoy, marcado por el delirio y por la persecución política que lo llevó al encierro y al exilio.

Más allá de los aspectos que ubican a Guillén Landrián dentro del discurso de la *personalidad de excepción* y a su obra en los márgenes de la Cultura cubana, consideramos que una lectura del cine de este creador resulta indispensable por lo que su obra tiene de texto-caso, es decir, por lo que contiene de lenguaje delirante llevado al cine a través de montajes que “presionan los límites de cualquier principio subordinativo de

coherencia entre las ‘partes’ y el ‘todo’, ya sea en la (des)articulación de los fragmentos o en los contenidos temporales de las imágenes discontinuas” (Ramos en Ramos y Robbins 2019, 98). En estas *formas bajo sospecha* que son los montajes de Guillén Landrián, la explicación de su obra a través de la relación con la locura representa un punto importante, no por lo que de verdad tenga esta explicación, ciertamente ideológica, sino por lo que implica la experiencia de vida en relación con la productividad de una obra:

Para los efectos de este trabajo conviene considerar ahora un aspecto de la *recepción* de los montajes de Guillén Landrián; ver cómo varios de sus comentaristas explican (y entraman) la radicalización de sus montajes a partir de *Coffea Arábica*, el documental por encargo que Guillén Landrián hace sólo un año y medio después del brote psicótico que sufre durante el internamiento forzado en una granja avícola en Isla de Pinos entre 1965 y 1966. Una interpretación bastante generalizada sostiene que sus montajes se vuelven cada vez más incoherentes a partir de *Coffea Arábica*. (99)

Este entramado al que se refiere Ramos, formado por cierta recepción del trabajo de Guillén Landrián, encuentra en su obra una posible causa centrada en la *locura*, ya sea la del *genio* o la del *desquiciado* Nicolás. En nuestra lectura, la *rareza* tan comentada en torno a la vida y los documentales de este cineasta constituyen un lenguaje caracterizado, entre otros aspectos por *lapses*, susurros y gritos que van más allá de lo que pueda oírse, y por una visualidad fragmentada que apuesta por lo no visto. Esto es, nuestra lectura de los documentales se centra en lo que estos representan como textos-caso.

Representar lo irrepresentable: el montaje

En *El destino de las imágenes*, Jacques Rancière (2011, 52) afirma que hay cierta imagen que:

[V]ale como potencia que desata, forma pura y puro *pathos* que deshace el orden clásico de los ordenamientos de acciones ficticias, de las historias. Por otro lado, vale como elemento de un lazo que constituye la figura de una historia común. Por un lado, es una singularidad inconmensurable, por el otro, una operación puesta en comunidad.

Ya en mapas anteriores hemos señalado cómo un conjunto de imágenes, de palabras, de fragmentos pictóricos o de objetos alcanzan una paradoja: la irradiación de sentidos múltiples y su contención en una unidad material (la hoja, el cuadro, el objeto o el lente cinematográfico). Hemos visto, además, cómo la reunión de esta multiplicidad constituye una organización que intenta dar forma a un caos *primario* y personal, y que,

gracias a esta contención espacial, pero también simbólica, esa organización toma formas estéticas que muchas veces no son dialógicas. Con esas formas estéticas se puede hacer dos cosas: la primera es recibirlas, como cuando nos referimos a ese texto *recibible* que llega al lector-espectador, aun sin que logre entenderlo. La segunda es desecharlas, y en casos realmente despóticos, como en el que se encontraba Nicolás Guillén Landrián, apartarlas, silenciarlas, encerrarlas.

El cine de Guillén Landrián es una de estas formas que o son recibidas o son desechadas porque está compuesto de imágenes que *desacomodan* y *desquician*. A pesar de que conlleva la característica representacional del documental –pero mucho menos narrativo– elabora, mediante el montaje, una productividad estética que *hace ver* aquello que escapa de los regímenes tradicionales de la representación:

Los trabajos de Guillén Landrián estremecen, en efecto, la percepción habitual de las cosas y los cuerpos. En la medida en que transforman el horizonte de las formas reconocibles –sus marcos genéricos, sus principios de coherencia y continuidad–, estos documentales impactan no sólo los sentidos sino también las categorías normativas, instituidas, del régimen cinemático en su relación más íntima con el gobierno de la vida (Ramos y Robbins 2019, 7)

Sus montajes vienen a desarticular los términos válidos en los que el cine oficial cubano de la época permitía *decir* (lo nacional, la ideología política, el medio didáctico) para dar un nuevo sentido que trasciende el problema de la identidad, mostrando, de un modo caótico para la narración, aquello que ha quedado fuera de la representación oficial. Ni siquiera puede decirse que haya propiamente un tema en los filmes, sino más bien una problematización de los estereotipos discursivos. De manera que el contexto se hace presente, no desde el discurso oficial, sino desde su falta; es esto lo que saca de quicio: la presencia de la falta, la ruptura, la descarga acústica y visual de las imágenes del montaje. Así, no es la psiquiatrización de Guillén Landrián lo que funcionaría como caso, sino su lenguaje cinematográfico: el acto de mostrar lo que está fuera de la representación: lo incomprensible, lo fragmentario.

Tres montajes: mirada y escucha, fragmento y repetición

En varios de los documentales de Guillén Landrián predomina un montaje que va juntando imágenes, sonido y palabras. Y en esta *juntura*, las imágenes aparecen, no tanto como fotogramas, sino como fotografías que registran planos de rostros y cuerpos, del trabajo y de paisajes. Son más bien cuadros puestos uno al lado del otro, como en un atlas

warburgiano, sin explicación, sin narración, sin un hilo que permita conectar un cuadro con el otro, más allá de la relación que pueda establecer el propio espectador, siendo uno de los aspectos más interesantes de su cine el hecho de que no solo las imágenes forman los cuadros del montaje de los filmes, sino que también la música y el sonido lo hacen:

En el último de estos tres filmes [*Retornar a Baracoa* (1966)], como señala Araoz, hay un mayor uso de materiales audiovisuales de archivo, como la foto fija o las grabaciones de programas de radio, cuando la edición comienza a cobrar una mayor importancia en el desarrollo temático de su trabajo, tal que “se abre a una poética de libre asociación, donde las imágenes se suceden no por la secuencialidad lógica del discurso sino por asociaciones analógicas que le otorgan una visualidad ecléctica y alucinada”.

Es, además, a través de las tecnologías mediáticas que Guillén Landrián propone el artefacto como objeto en sí, un estatuto que desestabiliza la relación entre evidencia y análisis y que apunta a la singular materialidad en la cual se sustenta el contenido temático, su reproducción y su transmisión. (Ramos y Robbins 2019, 17)

En varios documentales de Guillén Landrián, la música no es *coherente* con lo que presenta la imagen, sino que interviene de forma independiente en la escena; las voces no salen de los labios de los personajes, sino que aparecen en *off*, separadas de los rostros, de la gente, como si fueran otro retazo que, junto con el de la imagen, protagonizan el espacio documental. Sumada a la imagen, a la música y al sonido, la palabra compone otro cuadro que no explica la imagen ni la sigue porque vale por sí misma. Interroga al espectador, interviene el espacio del montaje, pero no es didáctica, no guía, no predomina, sino que forma otro tipo de cuadro. Por lo tanto, imagen, música y palabra constituyen una serie en la que, en lugar de un hilo conductor, prevalece la relación que el espectador pueda establecer, sin certeza alguna. ¿Qué *dice* el montaje en Guillén Landrián? ¿Qué cuentan sus fragmentos? ¿Cuáles son esos sentidos que se agrupan como un golpe en la mirada de quien observa?

De los documentales de Guillén Landrián, *Retornar a Baracoa* (1966), *Coffea Árabe* (1968) y *Desde La Habana ¡1969! Recordar* (1970) constituyen para nosotros filmes representativos de esta propuesta sobre el montaje como *forma bajo sospecha*. Filmes *bajo sospecha*, diríamos, por lo que transgreden como documentales didácticos que supuestamente eran (77); por cómo rompen con el orden tradicional de la narración y la representación al insertar escenas y cuadros de manera aparentemente caótica; y también por lo que representó este cine como *peligro* para el sistema político y su régimen de representación al *violar* los estatutos del *qué* y *cómo* decir.

El primero de estos dos documentales, *Coffea Árabe*, de casi dieciocho minutos, transcurre entre imágenes, música, y textos escritos y orales que incluyen fragmentos del

proceso cafetalero en Cuba. Este montaje inicia con la última estrofa del poema “Un lagarto verde”, en la voz de su autor, Nicolás Guillén (1974), tío de Guillén Landrián:

Junto a la orilla del mar,
tú que estás en fija guardia,
fíjate, guardián marino,
en la punta de las lanzas
y en el trueno de las olas
y en el grito de las llamas
y en el lagarto despierto
sacar las uñas del mapa:
un largo lagarto verde,
con ojos de piedra y agua.

La estrofa del poema de Nicolás Guillén es acompañada por tomas de un sol, que es más bien una mancha, y de olas marinas que chocan contra las piedras, para finalizar con el ocaso del sol y la canción “The fool on the hill”, de The Beatles, que se traduciría “El tonto/bobo/*loco* sobre la colina” (Ramos en Ramos y Robbins 2019, 93). Esta canción con título sugerente podría leerse como un guiño irónico, tan presente en varios de los montajes de Guillén Landrián, que advierte cómo *el tonto/bobo/loco*, desde una mirada que, más allá de los estereotipos políticos e identitarios, puede ver, desde el lugar *marginal*, aquello que *no puede ser visto* desde el centro, ni por todos. Entre el principio y el fin del documental –si así podría llamárseles– aparecen los pedazos, las voces, los textos y, una y otra vez, la mancha como una especie de *lapsus* que, junto con otras intervenciones, determina un tiempo fragmentario que *cierra* con quien observa y concentra en la retina-cámara-pantalla el estallido de las imágenes.



Figura 75. Imágenes de *Coffea Arábica* (Guillén Landrián 1968)

Además de la mancha, intervienen: la voz del locutor de Radio Baracoa recitando otro poema, esta vez de José Ángel Buesa, que comparte espacio con la imagen de una mujer en el contexto del melodrama de radio; la voz del locutor de Radio Cordón de La Habana dando indicaciones para la siembra del café; y las letras en líneas verticales y horizontales de las que sobresalen rápidamente palabras de mayor tamaño y otras en negritas, que se ofrecen más bien como ironía en medio del discurso de la radio (*caimanera, cubanos, yanquis*). A lo anterior, se suma cierta insistencia en la escucha mediante la palabra escrita, las imágenes de orejas repetidas en un mismo cuadro y una interpelación a la mirada que llama a tener *buena vista y buenos ojos*.



Figura 76. Imágenes de *Coffea Arábica* (Guillén Landrián 1968)



Figura 77. Imágenes de *Coffea Arábica* (Guillén Landrián 1968)



Figura 78. Imágenes de *Coffea Arábica* (Guillén Landrián 1968)



Figura 79. Imágenes de *Coffea Arábica* (Guillén Landrián 1968)

A pesar de que *Coffea Arábica* es un filme que se produce entre *Retornar a Baracoa*, de 1966 y *Desde La Habana ¡1969! Recordar*, de 1970, partimos del primero para confirmar ciertas repeticiones, que a su vez tienen su origen en el filme *Reportaje*, de 1966 (Ramos en Ramos y Robbins 2019, 73) y formas que, más allá del estereotipo como figura ideológica, constituyen una diferencia en estos documentales. Repeticiones, además, que suelen ser también características del lenguaje delirante en su fragmentada búsqueda de sentidos, en ese intento por restituir una lógica y una organización, por demás fallida si se ambiciona el diálogo.

Esta búsqueda de sentidos a través de la repetición, tan característica de los documentales de Guillén Landrián, en *Retornar a Baracoa* se establece mediante un

montaje en el que la palabra escrita, aunque forma menos cuadros que en *Coffea Arábica*, se fija casi siempre a través de repeticiones irónicas del tipo: “Baracoa tiene una fábrica de chocolates”, “La fábrica de chocolates aumenta considerablemente su producción” (Guillén Landrián 1966). Las imágenes de un avión aterrizando, botas militares que aluden a *La Revolución* y el reclamo de cubanos en la taquilla de sugerencias, aparecen antes de las imágenes de un baile de palo y su respectivo trance. Luego, las tomas de la procesión católica de la Virgen de la Dolorosa forman parte de un montaje que intenta disciplinar el caos a través de un ojo heterogéneo. Justo después de la imagen de la fábrica de chocolate, tan reiterada en el filme, surge, antes que en *Coffea Arábica*, pero después de *Reportaje*, el mismo cuadro con la fotografía de la mujer escuchando el poema en la radio que anuncia la voz en *off* de Radio Baracoa. A este sonido-imagen le siguen, de nuevo como en *Coffea Arábica*, insistentes imágenes del mar, del oleaje, las rocas y el cuadro fijo de un niño con su barco de juguete, para pasar a una imagen del mismo niño dentro un barco real en construcción y la frase: “Baracoa es una cárcel con parque”. El documental avanza hacia el final repitiendo las imágenes anteriores como en un estallido, acompañando las del trabajo en la fábrica, y la misma interpelación textual que luego Guillén Landrián insertará en *Coffea Arábica*: “¡Oiga!”, para cerrar con la imagen del inicio: el avión que aterriza.



Figura 80. Imágenes de *Retornar a Baracoa* (Guillén Landrián 1966)



Figura 81. Imágenes de *Retornar a Baracoa* (Guillén Landrián 1966)



Figura 82. Imágenes de *Retornar a Baracoa* (Guillén Landrián 1966)

En el documental *Desde La Habana ¡1969! Recordar*, los cuadros que parecieran mostrar cierta angustia por acontecimientos mundiales y nacionales (guerras, asesinatos políticos) se alternan con datos de lo cotidiano y de la época, representados con imágenes de dos contextos: el de Estados Unidos y el de Cuba, específicamente La Habana. En medio de estos contextos, siguen interviniendo imágenes en repetición a través de textos escritos que superan la cantidad vista en *Coffea Arábica* y *Retornar a Baracoa*. Son cuadros móviles de letras, palabras, frases que obtienen un *close up* de la cámara e interpelan al espectador. Estos escritos no solo se muestran como oraciones o frases, sino también como signos de interrogación o puntuación separados de su contexto, individualizados, desmembrados del discurso y valiendo por sí solos, como para que el espectador los una y les dé sentido.



Figura 83. Imágenes de *Desde La Habana ¡1969! Recordar* (Guillén Landrián 1970)

A los fragmentos contextuales y a los signos, se suma la repetición de la mancha-sol que vimos en *Coffea Arábica* y también otras: nuevos cuadros de fotografías y fotogramas *manchados* con especies de nubes dibujadas o con sombras blancas sobre el gris y el negro. La interpelación a la mirada aparece también, pero esta vez en una frase irónica, como suelen ser las de los filmes de Guillén Landrián, y que proviene de su voz: *Milagros, no hay peor ciego que el que no quiere ver*. Julio Ramos (2013, párr.21) analiza esta escena en un trabajo anterior a *Guillén Landrián o el desconcierto fílmico*, titulado “Los archivos de Guillén Landrián. Cine, poesía y disonancia”:

El comienzo de la secuencia —una breve parábola— está editada sobre cortes internos de fotofijas de dos figuras o personajes contrapuestos: plano de un hombre negro y contraplano de una mujer blanca. Una voz *en off* de procedencia imprecisa cuenta lo siguiente: “Esta es la puerta de la casa de Milagros. Milagros está parada en la puerta de la casa y ve el ciego que viene con su bastón caminando. Ella dice, cuando lo ve, ‘pobrecito’. Entonces el ciego se quita los anteojos y le dice, ‘Milagros, no hay peor ciego que quien no quiere ver’, y ambos se ríen (se escucha la risa de ambos)”. La breve parábola rompe el ritmo de los montajes anteriores, introduciendo un intervalo de ficción que le permite a Guillén Landrián hacer una pregunta clave sobre qué es lo que puede o no puede verse y cómo se relaciona lo que se ve con lo que se dice.

Como en otros documentales, las voces, junto a la interpelación de la mirada, producen una descarga acústica a partir de la superposición de discursos —el político, el poético, el musical—. Estas resuenan repetitivamente en la cabeza del espectador, en su oído; como las voces internas que atormentan al esquizofrénico, o como las que también atormentan afuera, en el espacio del hospital psiquiátrico. El cierre del filme se establece con la frase *patria o muerte*, esta vez coincidiendo con la voz, muy ajustada al unísono, y en un mismo discurso; letra y voz autoritarias.



Figura 84. Imágenes de *Desde La Habana* ;1969; *Recordar* (Guillén Landrián 1970)

Estos tres montajes de Nicolás Guillén Landrián parecieran poner de manifiesto los espacios y momentos cotidianos que no deberían estar presentes en un filme didáctico-ideológico; estallan ante los ojos del espectador sin una línea que los una, sin una narración que los incorpore de manera *coherente* al proyecto principal. Más que la línea, es entonces el estallido de las imágenes lo que irradia sentidos, todos inciertos, y funcionando apenas como resultado de la intuición. Se trata de imágenes sospechosas, porque no *dicen* con la claridad necesaria al orden del momento. De manera que, más allá de que hubiese existido o no una oposición o resistencia al régimen político cubano, lo que desquicia a ese orden es su imposibilidad de comprender formas que se escapan de su registro de representaciones. Repeticiones, primeros planos, imágenes desatadas que se colocan a pedazos, voces que no se relacionan con las imágenes y que a veces se enredan en una descarga acústica que *atormenta* y, por supuesto, la presencia de una palabra que no narra, que no instruye, sino que aparece, sin más, en espera de que el espectador la reciba... Todo esto y más es lo que hace que podamos leer el cine de Nicolás Guillén Landrián como uno en el que el montaje está hecho de intervenciones que desquician la mirada y la audición. En la medida en que es la fragmentación lo que prevalece, se expone a los ojos y al oído la existencia de lo que no ha sido *visto* ni *dicho*; aquello que había quedado fuera del orden del discurso y de la representación didáctica-ideológica, es decir, de las concepciones fijas de identidad y poder. El cine de Guillén Landrián no es un contradiscurso, sino más bien un texto-montaje que trae a la superficie de las formas estéticas aquello que aparece como síntoma delirante de lo silenciado y de lo reprimido: imágenes que estallan ante quien mira para dejarle solamente la incertidumbre sobre lo que ha visto. Es esta existencia de *algo* que no necesariamente puede o debe ser comprendido, lo que el cine de Nicolás Guillén Landrián nos pone enfrente con sus imágenes bajo sospecha.

Conclusión

(Mapa-frontera o como si de un epílogo se tratara)

La frontera de todo mapa es establecida por una línea ilusoria que determina su cierre. Sin embargo, aunque se represente gráficamente, ese cierre es ilusorio porque sobre la realidad de los territorios no hay líneas ni clausuras definitivas. De manera que, ante las clausuras, se plantean siempre otras aperturas y puntos de fuga que interrogan sobre la estabilidad de los mapas y sus fronteras. Por esta razón, más que un cierre, este mapa intenta conectar isolíneas que tal vez quedaron esperando por algunos límites, sin que ello signifique en realidad concluir. Por el contrario, el trabajo que nos ha traído hasta estas páginas constituye, por sobre todas las cosas, un espacio abierto, ahora no tan caótico como cuando aún no habían llegado las palabras de su escritura, pero sí en permanente vuelta al origen, ya que nos hace volver siempre sobre textos que no nos darán la certeza de un cierre.

Cada uno de los mapas de esta cartografía nos llevó a pensar problemas, preguntas, y vidas a través de la escritura, la pintura, los objetos y la imagen. Y en una insistente repetición acerca del delirio y su devenir, fuimos advirtiendo fragmentaciones, *collages* y montajes, porque cada texto, cuadro, imagen y objeto nos regalaba formas, a veces ilegibles, otras no tanto, de una productividad en la que se inscribe la marca de un autor o autora cuyos nombres, en la mayoría de los casos, ni siquiera llegamos a conocer. De ahí que en este constante ofrecimiento que nos llegaba a través de casos *raros*, difíciles de encontrar y analizar, logramos recibir textualidades que sobrepasaban el orden discursivo para decir, de otro modo, aquello que no se podía dar plenamente a través del diálogo. Fue así que comprendimos que los monólogos y los soliloquios también pueden ser escuchados, incluso si desconocemos, o conocemos a medias, el lenguaje a través del cual nos llegan.

Una de las dudas que siempre nos atravesó al realizar esta investigación fue la pregunta ética por dar al delirio la categoría de lenguaje estético *per se*, tal como era visto por los movimientos surrealista y dadaísta. Sin embargo, más allá de la estetización, lo que nos condujo e interesó no fue tanto validar o no un lenguaje como estético, sino escuchar qué tenían que decir esas voces ancladas en el psiquiátrico o en la indigencia de las ciudades. Así, nos centramos en la particularidad que cada una posee, pero también en sus coincidencias, en lo que de ellas se lee como resto de la experiencia delirante. Y como

nuestro centro era el lenguaje, advertimos que la escucha sería imprescindible para establecer una metodología que no se centrara solamente en el análisis textual, sino que se abriera a nuevas maneras de aproximarse a los objetos junto con la lectura.

Con el problema de la escucha comprendimos que, como toda metodología, implica aspectos que van más allá de una serie de pasos a seguir, por lo que en este caso particular fue importante pensar que quien escucha pone el oído desde una determinada posición. Entonces, así como nos preguntamos con Foucault (sobre el autor) si: *¿importa quién habla?* decidimos reformular la pregunta y nos interrogamos si acaso *¿importa quién escucha?* Al igual que a la pregunta sobre el habla y la autoría, respondimos nosotros con una afirmación: sí, importa quién escucha. Es decir, no oye del mismo modo el psicoanalista que se halla en una posición totalmente distinta a la del juez. Pero tampoco el investigador que presta sus oídos a elementos muy diferentes a los del analista y el juez. Quizás en lo que sí coincidirían los tres es en la búsqueda de una verdad, pero dicha verdad tampoco es idéntica en ninguno de los tres casos. En el caso del investigador, que es el que nos concierne, la verdad no se establece a partir de la evidencia sino de una falta que lleva a formular especulaciones que pueden o no arrojar respuestas. Escuchamos, especulamos y escribimos, y en este sentido, se abren nuevas interrogantes. Escuchamos, especulamos y escribimos siempre para hacer nuevas preguntas, para llenar la falta y de nuevo tropezarnos con ella.

Este proceso de escucha que establecimos gracias a la falta y a las preguntas que surgieron a lo largo de la presente cartografía trajo generosamente ante nosotros, en primer lugar, significantes que no funcionan del todo como signos lingüísticos, sino como palabras-cosa-cuerpo en las que se inscriben las señas de algo que no llegamos nunca a ver, sino apenas a intuir en su descarga acústica. En segundo lugar, nos trajo también imágenes visuales fragmentarias, en series de relación e interventoras de espacios que, aunque percibidas por la vista, nos llamaron a pensar sobre lo que podrían *decir*. De manera que palabras e imágenes se nos presentaron como objetos, como *formas bajo sospecha* porque lejos de insertarse en algún campo de saber, se escurren, aun cuando logran ser captadas.

Fue la existencia de estas formas la que nos hizo recibirlas de un modo en el que no podrían ser analizadas *formas confiables* del arte y la literatura: esas que ya circulan con autorías bien delimitadas y funciones que modifican o hacen perdurar tradiciones y disciplinas. Ese modo nuestro, que intentó ser hospitalario y consciente de las limitaciones que podrían presentarse al momento de aproximarnos a la catástrofe de un

otro u otra, lidió, por una parte, con la propia angustia y afección que provocan las huellas de lo Real de estas imágenes y escrituras; y por otra, con la ausencia de diálogo que las caracteriza. Pero también vale decir que las recibimos con curiosidad y asombro; con el oído y la vista puestos en el intento por aprehender *lo que dicen*. Agregamos además que, aunque pusimos cierto énfasis en el hospital psiquiátrico como contexto de producción para definir la constitución de nuestro archivo, partimos siempre de los propios textos-caso para realizar una lectura que, más que a la inmanencia entre texto y contexto, puso atención, a su productividad, es decir, a lo que los textos-caso van diciendo en su presente textual y a lo que irradian en cuanto a posibilidades de sentidos.

Lo que estas formas bajo sospecha nos dicen, entre otras cosas y a grandes rasgos, es que la única posibilidad de aproximarse a lo Real es a través de lo que intuimos como sus huellas, es decir, mediante los ecos que ofrecen, paradójicamente, en el lenguaje. Es desde el lenguaje, desde donde articula una experiencia objetivada en formas estéticas que nos hablan de modos de hacer. Si bien esta posibilidad lleva consigo siempre un proceso de subjetivación (talleres en el hospital, transcripciones, exposiciones...) que atienden a determinada condición: *ser loco*, también nos aproximan, desde la humanidad que permite la experiencia estética, a modos mucho más sensibles de expresión que conviven con el mutismo o el grito del hospital psiquiátrico. Y es que, si bien el funcionamiento y las instituciones en donde tiene su origen esta productividad estética implican siempre ciertas formas de subjetivación, consideramos que su objetivación en formas estéticas nos acerca a otras constituciones subjetivas que quedan sepultadas con la *pérdida* que implica la locura. Así, objetivación y subjetivación se disputan aquí un territorio en el que la primera se extiende, si pensamos en las posibilidades de articulación que posee lo estético.

Esas formas bajo sospecha también nos hablaron de que en la fragmentación delirante existe una lógica guiada por un intento de restitución que se encuentra en estrecha relación con el lenguaje: pedazos de recuerdos, acontecimientos y testimonios, pero también trozos de frases, palabras, signos, objetos y representaciones, que expresan una apuesta que, más allá de lo biográfico, registra los restos de una vida a la que le resulta difícil, y a veces imposible, articularse. Estos trozos, esta fragmentación, esta acumulación de excedente psíquico y material, atravesados por la vida, pulsan en su exceso por una transformación que los convierte, en este caso particular, en artefactos culturales. Son objetos no tanto dotados de sentido, como generadores de este porque su

heterogeneidad se produce hacia afuera. De allí que su lectura desafíe la estabilidad de la interpretación más tradicional.

Otro de los aspectos que llamaron nuestra atención en torno al lenguaje fue cómo estos formatos diversos de productividad estético-delirante coinciden en su lógica fragmentaria, más allá de las diferencias. En todos los casos se toman esos restos y trozos desmembrados para intervenir el espacio material de la tela, el papel, los objetos o la pantalla, y convertirlos en una unidad ciertamente heterogénea. A pesar de ello, no hablamos de formas caóticas del sinsentido, sino de formas productoras de un sentido que se irradia en los espacios materiales de la pintura, la escritura y el montaje fílmico, para mostrar, a quien los reciba, los trozos deshilachados de la experiencia. En este *mostrar*, la escritura y las imágenes visuales no funcionan como formatos que se explican el uno al otro, sino como formas generadoras de nuevas series de relaciones que, puestas unas al lado de las otras, promueven diferentes lecturas. Es este funcionamiento de las formas bajo sospecha, y la productividad estético-delirante que las caracteriza, lo que nos hace leerlas en su singularidad y a la vez atendiendo a su característica fragmentación.

Obras citadas

- Adorno, Theodor y Max Horkheimer. 1965. *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Editorial Sur.
- Agamben, Giorgio. 1998. “¿Qué es un campo?” *Artefacto. Pensamientos sobre la técnica* (2): 1-10. <https://mercaba.org/SANLUIS/Filosofia/autores/Contempor%a1nea/Agamben/Qu%a9%20es%20un%20campo.pdf>
- . 2005. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Andriolo, Arley. 2003. "A psicologia da arte" no olhar de Osório Cesar: leituras e escritos. *Psicologia: ciência e profissão* vol. 23 (4): 74-81
- Angulo, Carlos. 1991. *En la Colonia Psiquiátrica*. Valencia, Venezuela: Universidad de Carabobo.
- Arpes, Marcela. 2015. “Aproximación a un protocolo teórico de la *experiencia* para pensar el arte y la cultura”. *Revista El taco en la brea* año 2 (2): 9-19.
- Artaud, Antonin. 2014. *Artaudlogía. Textos*. Selección y traducción Adalber Salas. Caracas: Bid & co.
- Bajtín, Mijail. 2012. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- . 2015. *Yo también soy (fragmentos sobre el otro)*. Buenos Aires: Godot.
- Barthes, Roland. 1978. *Barthes por Barthes*. Caracas: Monte Ávila.
- . 1993. *El placer del texto*. México: Siglo XXI.
- . 1994. *El susurro del lenguaje, más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.
- . 2003. *El grado cero de la escritura*. Argentina: Siglo XXI.
- Bataille, George. 2008. “La noción de gasto”. *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*, 110-134. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Baudrillard, Jean. 1980. *El intercambio simbólico y la muerte*. Caracas: Monte Ávila.
- Benjamin, Walter. 1996. *La tarea del traductor. Teorías de la traducción: Antología de textos*. Editado por Dámaso López. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Benveniste, Emile. 1979. “Observaciones sobre la función del lenguaje en el descubrimiento freudiano”. En *Problemas de lingüística general I*, 75-87. México: Siglo XXI.
- Berríos, Germán. 1996. *Delirio: Historia. Clínica. Metateoría*. Madrid: Trotta.
- Blackmore, Lisa. 2008. “El techo de la ballena”. Fotografía. *Research in latin American visual cultura*. http://lisablackmore.net/index.php/nggALLERY/page/1?page_id=106
- Bodei, Remo. 2000. *Las lógicas del delirio: Razón, afectos, locura*. Madrid: Cátedra.

- Breton, André. 1924. *Primer manifiesto surrealista*. Biblioteca Virtual FAHUSAC. <http://bvhumanidades.usac.edu.gt/items/show/3586>
- Brito, Manuel. 1988. "El carácter inclusivo del collage duncaniano". *Atlantis* vol. 10 (1/2) junio-noviembre: 93-106.
- Bruno, Emiliano y Graciela García. 2013. "La vuelta al día en cuatro mundos". *Revista Sans Soleil - Estudios de la Imagen* vol. 5 (2): 233-250.
- Burgos, Elizabeth. 2013. *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. México: Siglo XXI.
- Campos, Daniela. 2016. "Las trampas de la escritura. Panteón de poetisas latinoamericanas: Caso Alfonsina Storni". Tesis de Maestría. Universidad de los Andes, sede Mérida, Venezuela.
- Carreño, Víctor. 2011. "Máscaras, *borderlines* y fronteras en Javier Téllez". *Bordes. Revista de Estudios Culturales*, (2): 22-32. <http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/bordes/article/view/4934>
- Castillo, Antonio y Verónica Sierra. 2005. *Letras bajo sospecha: escritura y lectura en centros de internamiento*. Gijón: Trea.
- Cesar, Osório. 1924. "A arte primitiva nos alienados: manifestação escultórica com caracter symbolico feiticista num caso de syndroma paranóide.". *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, vol. 10 (1) marzo: 118-130.
- . 1929. *A Expressão Artística nos Alienados. (Contribuição Para o Estudo dos Symbolos na Arte)*. São Paulo: Officinas Graphics do Hospital de Juquery.
- . 1934. *A arte nos loucos e vanguardistas*. Rio de Janeiro: Flores & Mano.
- . 1944. *Como se Deve Compreender uma Obra de Arte*. O Estado de S. Paulo, 18 noviembre: 4.
- Chacón, Alfredo. 1970. *La izquierda cultural venezolana 1958-1968. Ensayo y antología*. Caracas: Domingo Fuentes.
- Colina, Fernando. 1984. "Diez tesis sobre el saber delirante". *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría* vol. 4 (9) diciembre: 33-48.
- Contramaestre, Carlos. 2014. "La autopsia como experiencia límite en el informalismo venezolano o la poética del escalpelo sobre la materia efímera corrupta. *Nueva antología de El Techo de la Ballena*. Compilado por Edmundo Aray, 302-308 Caracas: Fundecem. https://issuu.com/fundecem/docs/nueva_antolog__a_de_el_techo_de_la_
- Corominas, Joan. 1987. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos.
- Coviella, Esther y Nelson Dávila. 2015. *Desde el fondo: El Techo de la Ballena (1961-1967)*. Caracas: Casa Nacional de las Letras Andrés Bello.

- Cróquer, Eleonora. 2012. "Casos de autor: anormales/originales de la literatura y el arte (II). Allí donde la vida (es)obra". *Voz y escritura. Revista de estudios literarios* (20): 89-103.
- . 2013a. "Ese entrañable objeto del deseo social o lo que algunos de nuestros 'casos de autor' (de)muestran". *Estudios* 21 (42): 203-237.
- . 2013b. "La interpelación ineludible de lo real, en el in-situ de su evidencia. Clarice Lispector / Diamela Eltit". *Argos* 30 (28): 43-86.
- . 2019. "Lesión de anatomía: Diamela Eltit o la autora sobre-expuesta en la escritura como crítica de lo Real". *Catedral Tomada. Revista de crítica literaria latino-americana* año 7 (12): 134-158.
- Culturissima. 2015. "Miniatura de regata". Fotografía. En *Arthur Bispo do Rosário, o senhor do labirinto. Resenha*. <http://culturissima.com.br/resenhas/arthur-bispo-do-rosario-o-senhor-do-labirinto/>
- D'Astorg, Niké y Beatrice Pollatini. 1985. "Del dibujo a la letra. El signo, verdad del cuerpo". En *Loca verdad*, editado por Julia Kristeva, 128-154. Madrid: Fundamentos.
- Da Silveira, Nise. 2018. *Imagens do inconsciente*. Vozes: Rio de Janeiro.
- De Carvalho, Rosa Cristina Maria. 2016. "A formação do pensamento estético de Osório Cesar: estudo dos textos sobre arte e cultura escritos no período de 1920 a 1960". Tesis doctoral, Universidade Estadual de Campinas Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
- De Cervantes, Miguel. 1997. "El Licenciado Vidriera". En *Novelas ejemplares*. <http://goo.gl/J52uuG>
- De Saussure, Ferdinand. 1945. *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada.
- Deffit, Cristóbal. Comp. *Momento Narrativo*. Caracas: Venezuela. Inédito.
- Deleuze, Gilles. 1969. *La lógica del sentido*. Traducido por Miguel Morey. Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. <http://www.uruguaypiensa.org.uy/imgnoticias/588.pdf>
- . 1996. *Crítica y Clínica*. Barcelona: Anagrama.
- . 2002. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Armorrortu.
- y Félix Guattari. 2008. *Kafka por una literatura menor*. Ciudad de México: Era.
- Derrida, Jacques. 1997. *Mal de archivo: Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Didi-Huberman, Georges. 2007. *La invención de la histeria: Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Madrid: Cátedra.
- . 2009. *La imagen superviviente: Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.
- Do Patrocínio, Stela. 2001. *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*. Editado por Vivian Mosé. Rio de Janeiro: Azougue.

- El Techo de la Ballena. 2008. *1961 Antología 1969*. Caracas: Monte Ávila.
- . 1962. *Homenaje a la necrofilia. Catálogo de exposición*. Caracas: El Techo de la Ballena.
- . 1964. “Nombre del tercer manifiesto”. *Rayado sobre el Techo. Catálogo de exposición* 3: 2-4.
- Eltit, Diamela. 2003. *El Padre Mío*. Santiago de Chile: LOM ediciones.
- Federación Psicoanalítica de América Latina. 2015. “Miniatura de regata, de Bispo do Rosário”. Fotografía de portada. *Calibán. Revista Latinoamericana de Psicoanálisis* 13 (2). <https://calibanrlp.com/producto/margenes/>
- Fernández, Aurora. 2005. “Historia, montaje e imaginación: sobre imágenes y visibilidades” *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*, 119-150. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Fernandez, Raffaella. 2017. “Carolina Maria de Jesus e Arthur Bispo do Rosário: uma poética de sucatas na construção da identidade artística”. Fotografía. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* 50: 221-236. <http://dx.doi.org/10.1590/2316-40185015>
- Fioravanti, Carlos. 2016. “Taller Juqueri”. *Revista Pesquisa* 247. <http://revistapesquisa.fapesp.br/es/2017/10/26/taller-juquery/>
- Foucault, Michel. 1970. *La arqueología del saber*. Madrid: Siglo XXI
- . 1992. *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets Editores.
- . 1997. *El pensamiento del afuera*. Valencia, España: Pre-Textos.
- . 1998. “¿Qué es un autor?”. *Litoral* 25/26: 35-71.
- . 2001. *Los anormales*. Madrid: Akal.
- . 2015. *Historia de la locura en la época clásica* (Tomos I y II). México: Fondo de Cultura Económica.
- Freud, Sigmund. 1999. “El delirio y los sueños en la ‘Gradiva’ de W. Jensen”. *Obras completas*, vol. 9. Buenos Aires: Amorrortu.
- Fundación Caupolicán Ovalles. 1997. *Homenaje a la necrofilia*. Fotografía. <http://fcaupovalles.com/archivos/category/el-techo-de-la-ballena>
- Fundação Bienal de São Paulo. 2012. *Capa do catálogo da exposição 9 artistas de Engenho de Dentro de Rio de Janeiro (Outubro de 1949)*. Fotografía. <http://www.bienal.org.br/post/362>
- González, Daniel. 1997. “Homenaje a la necrofilia”. Fotografía. Exposición, 2 de noviembre 1962. *Imagen 8*. Caracas: CONAC.

- Guillén, Nicolás. (1974). “Un lagarto verde”. En *Obra poética: 1958-1972*. Tomo II, La Habana: Arte y Literatura. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-paloma-de-vuelo-popular-1958--0/html/ff482ece-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_2_
- Guillén Landrián, Nicolás. 1966. *Retornar a Baracoa*. Cuba: ICAIC. <https://www.youtube.com/watch?v=0k7ZE1qVf60&t=750s>
- . 1968. *Coffea Arábica*. Cuba: ICAIC. <https://vimeo.com/16426201?ref=fb-share&1>
- . 1970. *Desde La Habana ¡1969! Recordar*. Cuba: ICAIC. <https://www.youtube.com/watch?v=Gz1I12x4TG0&t=1s>
- Hernández, Carmen. 1996. *La extracción de la Piedra de Locura. Una instalación de Javier Téllez*. Caracas: Catálogo de la exposición 1061 del Museo de Bellas Artes.
- Hirszman, León. 1984a. *Adelina Gomes - No reino das Mães (Imagens do inconsciente de Leon Hirszman)*. Brasil: Leon Hirszman Produções. <https://www.youtube.com/watch?v=FxYx4obbARE>
- . 1984b. *Carlos Pertuis - A Barca do Sol (Imagens do inconsciente de Leon Hirszman)*. Brasil: Leon Hirszman Produções. <https://www.youtube.com/watch?v=fgong5EYqUE>
- . 1984c. *Fernando Diniz - Em Busca do Espaço Cotidiano (Imagens do inconsciente)*. Brasil: Leon Hirszman Produções. <https://www.youtube.com/watch?v=9-uN1lsWFjM&t=1396s>
- Huertas, Rafael. 2012. *Historia cultural de la psiquiatría. (Re)pensar la locura*. Madrid: Los libros de la catarata.
- Isava, Luis Miguel. 2009. “Breve introducción a los artefactos culturales”. *Revista Estudios* 17 (34): 441-454.
- Jaspers, Karl. 1977. *Psicopatología general*. Buenos Aires: Beta.
- Kalász, Claudia. 2004. “Los orígenes de la antipsiquiatría”. *Revista de libros de la Fundación Caja Madrid* 87: 48. <https://www.jstor.org/stable/30230269>
- Konigsberg, Ira. 2004. *Diccionario técnico de cine*. Madrid: Akal.
- Kristeva, Julia. 1972. “La productividad llamada texto”. En *Lo verosímil*, 63-93. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Lacan, Jacques. 2012. “Lituratierra”. En *Otros escritos*, 19-29. Buenos Aires. Paidós.
- Lamber, Maria. 2013. “Arthur Bispo do Rosário –na travessia das imagens (quando Y. Klein navegou o céu com Ulisses)”. Exposición individual, Pavilhão Preto/Museu da Cidade, Lisboa, hasta el 03 de febrero. https://www.academia.edu/2546361/Arthur_Bispo_do_Ros%C3%A1rio_-_na_travessia_das_margens_quando_Y.Klein_navegou_o_c%C3%A9u_com_Ulisses_

- Lombroso, Cesare. 1872. *Genio e follia*. Milano: Gaetano Brigola.
https://archive.org/details/bub_gb_rL4T9RkY8t8C/page/n1
- . 2009. “Arte, genio y locura”. *Minerva. Revista del Círculo de Bellas Artes* IV época (11).
<https://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/index.php?id=15>
- Lopes, Rodrigo. 2020. “Bandas de misses”. Fotografía. *Obras de Arthur Bispo do Rosário*.
 Accedido 02 de septiembre. <https://infograficos.estadao.com.br/galerias/gerar/3803>
- Maciel, María. 2008. “A enciclopédia de Arthur Bispo do Rosário”. *Outra travessia*, 7: 117-124.
 doi: <https://doi.org/10.5007/%25x>
- Marmitt, Yonissa. 2011. “Entre muros: os loucos contam o hospício”. *Topoi* vol. 12 (22): 250-269.
- Mello, Luiz Carlos. 2001. *Flores del abismo. Texto curatorial de la exposición Imágenes del inconsciente*. Buenos Aires: Fundación Proa. <http://proa.org/esp/exhibicion-proa-imagenes-del-inconsciente--textos.php>
- Mitchell, W.J.T. 2015. “Método, locura y montaje”. Conferencia presentada en el coloquio *Las 3 eras de la imagen: actualidad y perspectiva en los Estudios visuales*. 17. Instituto de Estudios Críticos, México, del 15 al 17 de enero.
<https://www.youtube.com/watch?v=054RLtKUikY>
- Muñoz, Graciela. 2010. “Procesos creativos en artistas outsider”. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- Museu Bispo do Rosário. Arte Contemporânea. 2020. “Bispo”. En *Museu Bispo do Rosário. Arte Contemporânea*. Accedido 03 de febrero. <http://museubispodorosario.com/bispo/>
- Nancy, Jean-Luc. 2007. *A la escucha*. Buenos Aires: Amorrurtu.
- Nasio, Juan David. 2001. *Los más famosos casos de psicosis*. Buenos Aires: Rusly.
- Núcleo de Memória. 2020. “Arte e loucura”. Artistas. Fotografía. En *Núcleo de memória*.
 Accedido 03 de febrero.
<http://memoria.csasp.g12.br/fmRelembreAbrir.aspx?IdRelembre=52>
- Olivos, Patricio. 2009. “La mente delirante: Psicopatología del delirio”. *Revista chilena de neuropsiquiatría*. 47 (1) marzo: 66-85. <http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717->
- Ong, Walter. 2006. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Overmundo. 2009. “Bordados de Bispo do Rosário”. Fotografía. *Arthur Bispo do Rosário*. 7 de febrero. <http://www.overmundo.com.br/banco/arthur-bispo-do-rosario>
- Pedrosa, Mario. 1980. *Coleção Museus Brasileiros II*. Rio de Janeiro: Funarte.

- Pérez, Fernando. 2014. *La pared de las palabras*. Cuba: Santa Fe Producciones.
<https://www.youtube.com/watch?v=XOIlzmvLQ9k>
- Piniella, Isabel. 2018. “Cadáver del objeto: basurología y escatología en el Techo de la ballena”. *Mitologías hoy*. 17: 51-64. doi <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.553>
- Prinzhorn, Hans. 2012. *Expresiones de la locura. El arte de los enfermos mentales*. Madrid: Cátedra.
- Rama, Ángel. 1998. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.
- Ramos, Julio. 2010. “Descarga acústica”. *Papel máquina. Revista de cultura* vol. 2 (4) agosto: 49-77.
- . 2012. *Sujeto al límite: ensayos de cultura literaria y visual*. Caracas: Monte Ávila.
- . 2013. “Los archivos de Guillén Landrián. Cine, poesía y disonancia”. En: *laFuga* (15).
<http://2016.lafuga.cl/los-archivos-de-guillen-landrian/659>
- Ramos, Julio y Dylon Robbins (eds.). 2019. *Guillén Landrián o el desconcierto fílmico*. Leiden: Almenara.
- Ramos, Norma e Iván Sánchez. 2006. “La colección Prinzhorn: Una relación falaz entre el arte y la locura”. *Arte, Individuo y Sociedad* 18: 131-150.
- Rancière, Jacques. 2005. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- . 2009. *El reparto de lo sensible: Estética y política*. Santiago de Chile: LOM.
- . 2011. *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo Libro.
- Real Academia Española. 2014. *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed. <https://dle.rae.es>
- Real Academia Nacional de Medicina. 2012. *Diccionario de Términos Médicos*. Madrid: Panamericana. <http://dtme.ranm.es/buscador.aspx>
- Réja, Marcel. 1908. *L'Art chez les fous. Le dessin, la prose, la poésie*. París: Société du Mercure de France.
- Rodado, Juan; Elena Sanz y Juan Otero. 2006. “La escucha analítica como lugar de encuentro”. *Revista de la Asociación de Especialidades Neuropsiquiátricas*. vol. XXVI (98): 281-288.
- Rojas Malpica, Carlos. 2008. “Bosquejo histórico de la psiquiatría en Carabobo”. *Revista de la Sociedad Venezolana de Psiquiatría*. vol. 54 (110): 14-24.
- Rosseau, Patricia. 2019. Obras já higienizadas e catalogadas na reserva técnica do Museu Bispo do Rosário. Arte Contemporânea. Fotografia.
<https://artebrasileiros.com.br/arte/instituicao/museus-cariocas-lancam-campanhas-de-matchfunding-em-parceria-com-o-bndes/>

- RTVE. 2011. *Monográfico sobre el artista venezolano Javier Téllez*. Emisión 10 de abril. <http://www.rtve.es/television/20110404/javier-tellez/421942.shtml>.
- Sarlo, Beatriz. 1998. *La máquina cultural*. Buenos Aires: Ariel.
- Sebastiani, Alejandro. 2015. "Quizás el collage es una forma de leer el mundo. Entrevista a Rafael Castillo Zapata". *Investigaciones literarias. Anuario II* (23) enero - junio: 111-132.
- Seligmann-Silva, Márcio. 2007. "Arthur Bispo do Rosário a arte de 'enlouquecer' os signos". *Artefilosofia, Ouro Preto*, (3) julio: 144-55.
- Silva, Cláudia. 2014. "Objeto, memória e narração no processo de criação de Arthur Bispo do Rosário". Inédito.
- Sloterdijk, Peter. 2001. "¿Dónde estamos, cuando escuchamos música?". *Extrañamiento del mundo*, 285-313. Valencia, España.
- Spinoza, Baruch. 1983). *Ética demostrada según el orden geométrico*. Buenos Aires: Orbis.
- Téllez, Javier. 2004. *La passion de Jeanne d'Arc* (Rozelle Hospital, Sydney). Fotografía de video instalación. <http://www.arte-sur.org/es/inicio/javier-tellez-praise-of-folly-2/>
- . 2008. *Caligari and the Sleepwalker*. Fotografía de filme. <http://www.arte-sur.org/es/inicio/javier-tellez-praise-of-folly-2/>
- . 2011. "Invitación a la exposición *La extracción de la piedra de la locura*, 1996". Fotografía. *Bordes. Revista de Estudios Culturales* 2: 44-53. <http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/bordes/article/download/4936/6538>
- . 2014a. *Games are forbidden in the labyrinth*. Fotografía de instalación. <https://www.redcat.org/exhibition/javier-tellez>
- . 2014b. *Teatro de sombras (Shadow Play)*. Fotografía de instalación de cine, proyección de película. <https://www.guggenheim-bilbao.eus/exposiciones/javier-tellez-teatro-de-sombras/>
- . 2017. "De un hospital dentro del museo". *Letra muerta*. <http://letramuertaed.com/de-un-hospital-dentro-del-museo-por-javier-tellez/>
- Téllez Carrasco, Pedro. 2005. *Historia de la Psiquiatría en Carabobo (1951-2001)*. Valencia, Venezuela: Universidad de Carabobo.
- Téllez Pacheco, Pedro. 2002. "Nanacinder. Una fruta tropical". *Revista La Tuna de Oro* (39): 9-15.
- Téllez Pacheco, Pedro y Carlos Yusti. *Nanacinder. 1964-1952. Una revista literaria en el manicomio*. Antología. Inédito.

- Tizón, Jorge. 1972. "El discurso antipsiquiátrico: Fenomenología - Psiquiatría - Contracultura". *Revista Internacional de Filosofía* vol. 2 (7) septiembre: 5-34.
<https://www.jstor.org/stable/43045244>
- Tzara, Tristan. 1918. *Primer manifiesto dadá*. Fairfax: George Mason University.
<http://mason.gmu.edu/~rberroa/manifiestodadaista1.htm>
- Vasco, Juan A. 1971. "Introducción a El Techo de la Ballena". *Separata*. Valencia, Venezuela: Dirección de Cultura, Universidad de Carabobo, noviembre-diciembre: 335-6.
- Vera, Antonio. 2002. "Hacer hablar: Transcripción testimonial". *La voz del otro*, 196-213.
 Editado por Hugo Achugar y John Beverly. Guatemala: Papiro.
- Villeglé, Jacques. 2007. "Del *collage* al *décollage*". *Arte ¿líquido?* Editado por Zigmunt Bauman, 96-100. Madrid: Sequitur.